



# Universidade de Brasília

Instituto de Letras  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Programa de Pós-Graduação em Literatura

**O SOL DENTRO DE MIM: POLÍTICAS DO CORPO FEMININO EM *COBRAS E  
PIERCINGS* DE HITOMI KANEHARA**

WANDERSON TOBIAS RODRIGUES

BRASÍLIA

2021

**WANDERSON TOBIAS RODRIGUES**

**O SOL DENTRO DE MIM: POLÍTICAS DO CORPO FEMININO EM *COBRAS E  
PIERCINGS* DE HITOMI KANEHARA**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura – PósLit da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientadoras: Profa. Dra. Patrícia Trindade Nakagome e Profa. Dra. Kimiko Uchigasaki Pinheiro

**Brasília  
2021**

**WANDERSON TOBIAS RODRIGUES**

**O SOL DENTRO DE MIM: POLÍTICAS DO CORPO FEMININO EM *COBRAS E  
PIERCINGS* DE HITOMI KANEHARA**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura – PósLit da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Data da defesa: 12 de agosto de 2021

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Profa. Dra. Patrícia Trindade Nakagome (Universidade de Brasília)

---

Profa. Dra. Kimiko Uchigasaki Pinheiro (Universidade de Brasília)

---

Profa. Dra. Virginia Maria Vasconcelos Leal (Universidade de Brasília)

---

Profa. Dra. Shirlei Lica Ichisato Hashimoto (Universidade de São Paulo)

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

RR696s Rodrigues, Wanderson Tobias  
O Sol dentro de mim: Políticas do corpo feminino em  
Cobras e Piercings de Hitomi Kanehara / Wanderson Tobias  
Rodrigues; orientador Patrícia Trindade Nakagome; co  
orientador Kimiko Uchigasaki Pinheiro. -- Brasília, 2021.  
124 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Literatura) -  
Universidade de Brasília, 2021.

1. Cobras e Piercings. 2. Hitomi Kanehara. 3. Literatura  
de autoria feminina. 4. Corpo. 5. Modificação corporal. I.  
Nakagome, Patrícia Trindade, orient. II. Pinheiro, Kimiko  
Uchigasaki, co-orient. III. Título.

*So raise your glass if you are wrong.  
In all the right ways  
All my underdogs  
We will never be never be, anything but loud  
And nitty gritty dirty little freaks  
Won't you come on and come on and raise your glass  
Just come on and come on and raise your glass  
(Raise your Glass - Pink)*

## DEDICATÓRIA

Ao meu irmão, Willian. Quando comecei essa pesquisa, você me disse “só pode estar doido mesmo”. Hoje, de você, só me restam as lembranças, carinho, amor e uma máquina de tatuagem.

À minha mãe, Eloisa, por sempre aguentar os meus momentos de preocupação, cansaço e “surto”. Todos os seus incentivos e apoio me mantiveram firme para levar essa jornada adiante, espero te dar orgulho. Obrigado.

E para todos aqueles que um dia tiveram medo de caminhar na rua, que não se sentiram livres para amar e que ainda são chamados de aberração.

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Eloisa, pela atenção, apoio e amor durante o processo de pesquisa e formação profissional.

À Professora Patrícia Trindade Nakagome, orientadora que me acompanhou desde a graduação e contribuiu fortemente para a pessoa e o profissional que sou hoje. Você merece um prêmio por ter me aguentado e segurado a minha barra.

À Professora Kimiko Uchigasaki Pinheiro, que aceitou esse desafio de se tornar coorientadora e contribuir para a minha pesquisa. Um dia você foi a minha professora, em outro minha colega de trabalho e continua me oferecendo novos caminhos, obrigado!

Às professoras Lica Hashimoto e Virgínia Leal, que além de terem sido professoras que contribuíram para a minha formação, também trouxeram grandes sugestões para esta dissertação na qualificação e defesa. Tentei realizar todos os ajustes possíveis e algumas de suas colocações serão respondidas mesmo que fora dos limites da dissertação. Ainda há muito a ser explorado em *Cobras e Piercings!*

Aos colegas da área de Letras-Japonês da Universidade de Brasília, que me receberam de braços abertos durante o meu mestrado, sempre me incentivando e apoiando minha jornada como professor de literatura japonesa. Com vocês me tornei licenciado e agora me torno mestre.

Aos meus colegas da Livraria Sebinho, que me ofereceram um lar durante a graduação e me incentivaram a seguir os meus sonhos.

À Thamynny! Lembro como se fosse ontem quando a Patrícia disse “de hoje em diante vocês serão amigos” e não é que foi assim mesmo? Os momentos de “amiga, socorro!” que vivemos, os cafés em momentos de exaustão no ICC, as leituras sem entender nada, foi ótimo! Sofremos, mas passamos bem!

Ao Jupiter. Um amigo que a UnB me presenteou, nem imaginava que você se faria tão presente na minha vida! Não vejo a hora de viver outros carnavais contigo!

À Amanda, Ana Carolina, Meisse e Alan, obrigado por terem sido o meu refúgio. A amizade de vocês me trouxe sanidade para lidar com esse período cheio de batalhas. Acho que foram os que mais escutaram o discurso de “eu quero desistir, quero jogar tudo para cima!” e sempre me lembraram de que eu não sou impostor.

À CAPES, que mesmo em tempos sombrios apoiou essa pesquisa.

## Sumário

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 .....	19
1. Do pincel às prateleiras .....	19
1.1 Período Clássico.....	20
1.2 Período Medieval e Moderno.....	30
1.3 O contemporâneo .....	38
1.4 Eclipse Lunar .....	43
CAPÍTULO 2 .....	54
2. Um corpo que escreve, um texto que transita .....	54
2.1 Pensar um corpo modificado .....	69
2.2 As marcas de uma deusa .....	73
2.3 O eterno voo do Kirin .....	80
CAPÍTULO 3 .....	88
3. Por uma leitura desconfortável .....	88
3.1 Com prazer, a dor.....	94
3.2 A trágica beleza da tatuagem .....	99
Considerações Finais .....	106
Referências Bibliográficas.....	111
Anexos .....	118
ANEXO A - Menção do Kirin no livro <i>Nihonshoki</i> .....	118
ANEXO B - 「画竜点睛」の故事.....	119
ANEXO C - MANIFESTO FREAK.....	121



## RESUMO

Nesta dissertação, analisa-se a configuração do corpo feminino em *Cobras e Piercings* de Kanehara Hitomi como uma forma de política do texto, dialogando até mesmo com a ancestralidade das mulheres japonesas. Tais políticas se desdobram no corpo modificado da protagonista, assim como no seu processo de modificação, marcado por aspectos ligados ao feminino, à sexualidade, ao desconforto, à dor e ao masoquismo. Em nossa análise, defendemos que Lui abraça a proposta de Hiratsuka Raichô em sua jornada de aceitar o desafio de tornar-se deusa, escapando das sombras e sendo iluminada pelo Sol como uma parte indelével dele. Considerando as particularidades do Japão e o processo da concepção de o que é ser mulher no país, traçou-se um panorama de literatura japonesa de autoria feminina, a fim de expor ao leitor como corpo, dor, feminino e sexualidade estão entrelaçados nesta obra contemporânea.

Palavras-chave: *Cobras e Piercings*, Hitomi Kanehara, Literatura de autoria feminina, feminino, corpo, modificação corporal.

## ABSTRACT

In this dissertation, we analyze the configuration of the female body in *Cobras and Piercings* by Kanehara Hitomi as a form of text politics, even dialoguing with the ancestry of Japanese women. Such policies unfold in the protagonist's modified body, as well as in her modification process, marked by aspects related to the feminine, sexuality, discomfort, pain and masochism. In our analysis, we argue that Lui embraces Hiratsuka Raichô's proposal in his journey of accepting the challenge of becoming a goddess, escaping the shadows and being illuminated by the Sun as an indelible part of him. Considering the particularities of Japan and the process of conceiving what it means to be a woman in the country, a panorama of female Japanese literature was drawn up in order to expose the reader to how body, pain, female and sexuality are intertwined in this contemporary work.

Keywords: Snakes and Earrings, Kanehara Hitomi, Feminine Authored Literature, Masochism, Body Modification

## INTRODUÇÃO

Além de causar uma profusão de sentimentos, a leitura também pode ser entendida como uma experiência corpórea. No ato de ler, somos tanto movidos pelo texto, quanto atingidos por empatia, tristeza e ira, resultando naquilo que podemos entender como o prazer da leitura. Se o fim do processo resultou em amor, ódio ou indiferença, não importa, somos tocados de alguma forma. Roland Barthes (1984), em suas notas sobre a fotografia, nos apresenta um termo que permite refletir sobre a ação da leitura no nosso corpo: o *punctum*. Originado do verbo em latim, *pungere*, carrega o sentido de “furar”, “ferir”. O termo oferece a proposta de que, ao nos posicionar frente a uma fotografia, o corpo sofre uma resposta, não a mente propriamente dita. Ao pensar na literatura, acreditamos que antes da reação intelectual, também somos “perfurados” pela leitura. O correr dos dedos pela superfície porosa do papel, o brilho da tela em nossas retinas, o acomodar-se na cadeira, a busca pelo momento e o espaço ideal para o momento que vamos nos dedicar a nós mesmos e ao novo companheiro. Não somos capazes de encontrar uma alternativa para a leitura que não impacte na nossa pele.

De tal maneira, deve-se entender que algumas obras nos atingem com mais fervor. *Os 120 Dias de Sodoma* (SADE, 2006) é um grande exemplo de leitura “punctual<sup>1</sup>”, justamente por provocar diversas reações nos leitores diante das intensas cenas de sexo, violência e tortura. Mas não precisamos recuar tanto no tempo para tal sensação, muito menos fazer elogios ao grande cânone ocidental. A literatura japonesa contemporânea também nos atinge com grande força.

Há dez anos, deparei-me pela primeira vez com a adaptação cinematográfica de *Cobras e Piercings*, lançado em 2008 sob direção de Yukio Ninagawa. O conteúdo trabalhado no longa assim como a representação das personagens nos provocou vários prazeres diferentes. A presença da estética, da trilha sonora, todos os elementos da adaptação colaboraram para me transportar até os bairros alternativos de Tóquio. Mas algo faltava, as informações me eram todas mastigadas e expostas ao olho nu, não necessitando de interpretação, da imaginação.

Ao encerrar o filme, busquei mais detalhes sobre o mesmo e descobri que era, na verdade, a adaptação de um livro homônimo, escrito por uma japonesa de 19 anos. O seu trabalho, de imensa qualidade, trouxe a presença daqueles indivíduos peculiares que até então não estavam presentes em livros, principalmente naqueles que ocupavam várias prateleiras de

---

<sup>1</sup> Expressão nossa

livrarias, provocando ondas de grande sucesso de vendas. Ela, a autora, ia contra a maioria das crenças e pré-concepções que tínhamos até então acerca da sociedade japonesa contemporânea. Esses jovens representados, principalmente as mulheres, se transformaram em espelhos ao tratar da liberdade sexual, do domínio e da autenticidade do corpo. Buscando pelo livro, descobri que tinha uma tradução para a língua portuguesa do Brasil, porém não tive facilidade para encontrá-lo.

Anos depois, trabalhando em um sebo, surgiu a oportunidade de pegar o livro em minhas mãos pela primeira vez. Na época, eu já era uma pessoa diferente, não era mais o adolescente que ficou fascinado com a estética underground do filme. Já me tornara adulto e construía, cada vez mais, a minha identidade. Meu corpo, assim como o da protagonista, também passou por alguns processos de modificação corporal, contribuindo para a formação da imagem do meu “eu”. *Piercings* se espalharam sobre a minha pele, o cabelo transformara-se em um moicano azul, algumas cicatrizes se formaram. O fascínio pela história ainda não tinha se esvaído, logo, a minha resposta ao receber o livro foi de separá-lo imediatamente e aguardar até o final do expediente para poder comprá-lo. Em um único movimento de abaixar a cabeça, o livro fora devorado e desde então não me foi possível abandoná-lo. Pela primeira vez tive a oportunidade de sentir na pele as palavras de Kanehara Hitomi. A edição brasileira, publicada em 2007 pela Geração Editorial, com tradução direta do japonês por José Jefferson Teixeira, trazia um dragão chinês na borda de todas as páginas, utilizando a técnica de envernizamento de elementos na capa para permitir textura nas imagens. Acredito que responderam às minhas expectativas: permitir-me sentir a obra.

Nessa leitura rápida, pude perceber o poder da protagonista Lui Nakazawa, uma jovem *gyaru*<sup>2</sup> de 19 anos<sup>3</sup>, que falava muito além do escrito em formato de texto. Seu corpo, sua voz e comportamento também serviram como novos significados para uma geração considerada perdida, da mesma forma que assumiam um discurso emancipador diante do comportamento tradicional feminino nipônico.

---

<sup>2</sup> De acordo com o Marx (2012), é um movimento fashion que começou nos anos 1970 e se tornou popular nos anos 1990. *Gyaru* (ギャル) é uma transliteração japonesa da gíria inglesa 'gal'. O nome originou-se de um slogan comercial da marca Levi Jeans de 1968, "Levi's for Gals" e embora o estilo tenha mudado drasticamente várias vezes ao longo dos anos, formaram-se uma série de subgrupos em que cada um assume uma estética predominante. De qualquer forma, alguns aspectos estéticos permaneceram e marcam as características dessas identidades, sendo alguns deles: cabelos tingidos (geralmente em tons de castanhos e loiros), roupas mais “provocantes” e ocidentalizadas e maquiagem carregada, sem falar na aparência jovem (de aspecto adolescente, por assim dizer) e alma “selvagem”. <http://neojaponisme.com/2012/02/28/the-history-of-the-gyaru-part-one/>

<sup>3</sup> Até 2020, a maioria no Japão era a partir dos 20 anos.

Foi com certa surpresa que, em 15 de janeiro de 2004, duas autoras foram prestigiadas com o Prêmio Akutagawa, um dos maiores e mais relevantes prêmios de literatura japonesa. O que essa edição teve de inovador foi o fato de as duas autoras contempladas terem sido as mais novas do histórico da premiação. Wataya Risa com 19 anos<sup>4</sup> e Kanehara Hitomi com 20 anos.

Após o evento, a mídia não deixou escapar detalhes sobre a vida de Kanehara, principalmente temas que faziam referência à aparência e ao estilo da autora, dedicando publicações exclusivas acerca de suas roupas, descrevendo-a como uma “jovem de *Shibuya*” (ASHBY, 2004), por estar usando lentes de contato, cabelo pintado, uma minissaia e por ter as orelhas cobertas de brincos. É sabido que diante das imposições normativas da sociedade, os corpos que habitam esses espaços são constantemente regulados e manipulados para atender às expectativas da mesma. Reiterando esse comportamento, a cultura patriarcal reforça seu olhar diante da performance das mulheres, atribuindo à mídia o espaço para ditar e supervisionar as múltiplas expressões do corpo feminino. Alinhado a esse pensamento, acreditamos que a figura de uma autora contemporânea não se limita apenas à produção textual, de modo que sua presença e imagem também colaboram para a representatividade, espelho e empatia por parte dos leitores.

Em uma entrevista para o *The Guardian* (2005), Kanehara Hitomi disse que, em sua visão, ela não estava falando por sua geração e o seu intuito original não iria além de expressar e desabafar os seus sentimentos através da escrita.<sup>5</sup> Pode-se pensar que até então a autora não tinha consciência da semelhança entre os seus sentimentos e os dos jovens leitores dessa mesma geração, ou talvez não quisesse assumir uma responsabilidade para com seu público. Mas o discurso da autora atravessou fronteiras tanto espaciais quanto temporais.

Kanehara Hitomi, nascida na cidade de Tóquio em 8 de agosto de 1983, filha de um professor de literatura e tradutor (Mizuhito Kanehara), interrompeu seus estudos aos onze anos, saindo de casa aos quinze. Seu primeiro livro publicado foi *Cobras e Piercings*<sup>6</sup>, traduzido para diversas línguas, inclusive para o português brasileiro, que foi publicado pela Geração Editorial em 2007, apenas três anos após a primeira edição em japonês. De acordo com o relatório da *Tohan*<sup>7</sup>, a obra em questão ficou posicionada em 15º lugar no ranking de

---

<sup>4</sup> Wataya Risa foi a autora mais jovem premiada no Akutagawa

<sup>5</sup> “[...]But I don't see myself speaking for my generation. I'm just writing what I feel.” <https://www.theguardian.com/books/2005/may/30/japan.fiction>

<sup>6</sup> 蛇にピアス - *Hebi ni piasu*, no original

<sup>7</sup> 年間ベストセラーアーカイブ. Disponível em: <<https://www.tohan.jp/bestsellers/past.html>> Acesso em 15 de agosto de 2019

maiores vendas, permitindo visualizarmos a dimensão de seu alcance junto ao público japonês.

Embora possamos identificar o sucesso de vendas, até o momento o cenário acadêmico não aparentou dedicar tanto interesse à obra. Atualmente podemos encontrar poucos materiais direcionados ao romance, sendo que não foi encontrado nenhum no Brasil, além dos produzidos por nós. Qual seria a causa desse desinteresse? A pouca divulgação do título? O fato de a editora não ser tão prestigiada como algumas outras que ocupam um espaço maior nas livrarias? Talvez a identificação dos leitores com os temas que surgem no texto? O fato de se tratar de uma autoria feminina? Acreditamos que Kanehara não se adequa ao modelo canônico de literatura, que ocupa a maior parte das pesquisas sobre literatura japonesa, pesquisas estas que em sua maioria investigam obras escritas por homens. Tampouco deixamos de considerar que além de ser uma autora contemporânea, seu nome não é amplamente divulgado como o de outros autores de mesma nacionalidade, como por exemplo Haruki Murakami (1949). A comparação realizada tem um propósito prático: há no Brasil um acesso maior aos autores japoneses em relação às autoras. Em uma breve pesquisa, constatamos nove autoras japonesas publicadas por editoras brasileiras, inclusive com edições esgotadas e nunca mais reeditadas, como foi o caso de *Kitchen*<sup>8</sup>, de Banana Yoshimoto, publicado em 1995 pela editora Nova Fronteira. O romance em questão é considerado o *magnus opus* da autora, que atualmente tem mais de 20 romances publicados<sup>9</sup>, e até então não sofreu nenhuma reedição no nosso país.<sup>10</sup> Em 2015 tivemos a oportunidade de ter a publicação de uma tradução direta de *Tsugumi*, realizada pela professora da USP, Lica Hashimoto.

Ainda em termos comparativos, podemos lembrar que quase anualmente temos novas edições publicadas pela editora Alfaguara do autor Haruki Murakami, assim como obras do autor moderno Tanizaki Jun'ichirô, publicadas em sua maioria pela editora Companhia Das Letras. Podemos mencionar também os ganhadores do Prêmio Nobel de Literatura como Kazuo Ishiguro, Yasunari Kawabata e Kenzaburo Oe, que após o evento também passaram a ocupar um espaço significativo nas principais livrarias nacionais. E como é possível notar, há um elemento em comum entre eles: são homens. Embora possa ser apenas uma coincidência, não podemos deixar de questionar se esse é um fator que promove a repercussão da literatura

---

<sup>8</sup> Importante destacar que não recebemos uma tradução direta da obra.

<sup>9</sup> Informações encontradas no site oficial da autora [http://www.yoshimotobanana.com/index\\_e.html](http://www.yoshimotobanana.com/index_e.html)

<sup>10</sup> Esse dado foi escrito no início da nossa pesquisa, em 2019. Ao final do processo de escrita, já em 2021, a editora Estação Liberdade anunciou que estará publicando a obra com tradução direta, essa informação constará no final da dissertação.

japonesa no Brasil. Para fazermos essa discussão, no primeiro capítulo de nossa dissertação será apresentado um breve histórico da agenda literária de autoria feminina no Japão, de modo a nos permitir pensar sobre a recepção dessas autoras tanto no seu período de produção, quanto na atual recepção. As informações traçadas por nós são capazes de indicar que não é por “falta de opção” que não recebemos essas traduções, mas sim por escolha por parte das editoras e do mercado literário nacional.

Voltando para o nosso objeto de estudo, *Cobras e Piercings*, é importante ter consciência do alcance da obra no contexto de seus leitores jovens. Esse grupo – incluindo as multi faces de suas identidades – representado pela autora não corresponde ao perfil de visibilidade do povo japonês, tendo em vista que pertencem a uma cultura considerada marginalizada, com corpos tatuados e modificados. Talvez possamos considerar que a sociedade não tem interesse em um grupo de indivíduos taxados como imaturos e “revoltados”.

A autora, por si só, é um exemplo daquilo que identificamos como geração da juventude perdida. Muitos jovens, assim como ela, abandonaram os estudos e passaram a levar uma vida malvista pelas pessoas das gerações que os precederam. Acreditamos que esse seja um ponto de grande relevância para a sua recepção no mercado literário japonês, mesmo levando em consideração os preconceitos que podem cercar a obra. Questão essa que é, de certa forma, contraditória, já que os dados de venda indicam que ela foi muito consumida, mas no campo acadêmico, ainda pouco explorada. Murakami Ryu complementa dizendo que se jovens autoras, assim como Kanehara Hitomi, não escrevessem, não haveria outra forma de as gerações mais antigas entenderem a geração atual. (DINITTO apud SAITO 2004, p. 71)

Ao configurar os seus sentimentos em forma de texto, Kanehara conseguiu oferecer um espaço para representar muitos dos jovens que até hoje são vítimas de olhares esguios e regados de preconceito. Grande parte destes, com os quais a autora mantém um diálogo maior, se encontram desesperançosos, em conflito com suas identidades, sexualidades e seus espaços de pertencimento. Tais aspectos podem, a nosso ver, estar relacionados a um fenômeno de grande alcance e complexidade: o “estouro da bolha econômica<sup>11</sup>” (*Baburu keiki*).

O crítico literário Koichiro Tomioka aponta que a explosão da “bolha” foi responsável pela criação e pelo desenvolvimento de novos movimentos e produções literárias, promovendo, assim, uma nova geração de literatura, cujos temas não faziam parte da

---

<sup>11</sup> バブル景気

realidade e muito menos do imaginário japonês (ASHBY, 2004). Ao pensarmos sobre as autoras japonesas, sabemos que, durante um longo período, muitas delas eram conhecidas por expor em seus textos elementos mais tradicionais da cultura e da rotina japonesa, normalmente relacionados aos sistemas e valores pré-estabelecidos pela sociedade<sup>12</sup>, como a família, o casamento, o amor (nos moldes de amor romântico) e a amizade, até que muitos desses “valores” aos poucos passaram a perder sua concretude.<sup>13</sup> Diante das mudanças radicais que a sociedade sofreu em decorrência da queda da economia no país, os autores passaram a recorrer à literatura para expressar a violência contra suas identidades, o que pode ser interpretado como uma forma de combate ao conservadorismo nacional. Nas palavras de Ashby:

[...] a nova geração de escritores, nascida no início dos anos 80 (como os últimos vencedores da Akutagawa), destaca-se Tomioka, cresceu exatamente naquele período de perdas e incertezas econômicas. Se Shintaro Ishihara - que ganhou o prêmio Akutagawa em 1956 aos 23 anos - representou uma nova geração enfurecida que se rebelava contra a sociedade de seus pais, então a geração atual é uma "juventude danificada" em busca de novos valores e modos de viver em uma era materialmente rica, mas espiritualmente vazia, marcada pelo isolamento, alienação, *ijime*<sup>14</sup> e violência. (Tradução nossa, ASHBY, 2004, s/p)

Dinitto (2011) aponta que os anos 1990 representam uma era de tremenda ansiedade nacional para o Japão. A imagem da juventude japonesa veio à tona em terríveis assassinatos de crianças, prostituição de meninas menores de idade e outros comportamentos escandalosos e delinquentes dos jovens do país. Tendo experimentado as crises da década de 1990, os japoneses estavam procurando uma literatura com representação realista dos males da sociedade, fator que somou para o apreço dos jovens à literatura de Kanehara Hitomi. A autora, além de representar a voz dessa juventude em suas obras, tornou-se um exemplo de que essa juventude é capaz de ocupar lugares na sociedade.

E de forma exemplar, em diálogos e escritas simples, a personagem protagonista Lui Nakazawa surge e tenta assumir essa representação. Mas quem é Lui, afinal? “Patricinha”<sup>15</sup> é como parte dos personagens a caracterizam durante a narrativa, tanto que sua amiga Maki

---

<sup>12</sup> Devemos nos manter atentos que aqui, a sociedade é totalmente estruturada pelo patriarcado, onde a mulher é subjugada e sofre imposições de comportamentos, expressões e produções artísticas.

<sup>13</sup> Não negamos a presença de autoras e mulheres progressistas, principalmente aquelas que viveram durante o período Meiji e Taishô, como Ito Noe (1895-1923), Kaneko Fumiko (1903-1926), Hiratsuka Raichô e Higuchi Ichiyô que serão trabalhadas nos próximos capítulos, entre várias outras mulheres japonesas.

<sup>14</sup> Bullying no cenário japonês.

<sup>15</sup> Termo utilizado na tradução brasileira, pela Geração Editorial. A tradução em inglês cunha o termo *Barbie-girl*, que se aproxima mais do original em língua japonesa, que apresenta a personagem como uma *gyaru*.



expressa espanto com o novo piercing da protagonista, dizendo que esse adorno não é comum e não se adequa com o estilo “patricinha” da amiga, comentário que provoca desagrado na personagem do nosso estudo. Além do estilo mencionado acima, Lui se descreve como uma mulher magra - muito magra - e de pele bem clara. Em suas orelhas, alguns brincos de diferentes espessuras a adornam. Não nos são apresentadas muitas características de sua vida pessoal, assim como seu *background*, permitindo-nos visualizar basicamente os componentes da personagem no tempo atual da narrativa. A protagonista, ainda jovem, não estuda, consome bastante álcool - gerando a hipótese por parte de um dos seus companheiros de que ela sofria de problemas com o alcoolismo - e em algumas oportunidades diferentes, aproveita o seu tempo para trabalhar como *hostess* em clubes e eventos.

Diante dessas pequenas considerações, podemos perceber que o corpo - assim como o feminino - não é um elemento solto e desprezioso no texto. Ele representa um ato político, podendo inclusive ser visto como mecanismo de reivindicação. Por meio da protagonista Lui, surge a crítica ao sistema patriarcal japonês e às relações de poder estabelecidas pelo corpo e gênero, assim como suas tecnologias.

No desenvolvimento da dissertação, encontraremos novos olhares para os corpos que habitam essa literatura, compreendendo e discutindo as violências simbólicas que permeiam e ferem tais peles. Deste modo, resgatamos as contribuições do processo de autoria feminina no Japão e colocamos em xeque a práxis masculinista na formação do caráter identitário de gênero no país, baseando-nos nas modificações corporais de Lui para interpretar e analisar esse movimento de metamorfose como uma medida de emancipação e busca por autonomia. Aqui o trabalho se dará de forma mais íntima, unindo a nossa experiência individual com a leitura com a busca de entender elementos de um possível divino feminino contemporâneo.

A nossa proposta é apontar que as obras escolhidas para serem consumidas tendem a buscar semelhanças e identificação por parte do leitor, não o estranhamento e o desconforto. A última palavra nos proporciona um grande significado quando aplicada aos estudos de teoria queer <sup>16</sup>. Nessa direção, lembremos que Sarah Ahmed (2014) nos diz que “normatividade é confortável para aqueles que podem habitá-la”. Ainda refletindo sobre as políticas, acreditamos que também temos participação nessa, não a deixando apenas para a

---

<sup>16</sup> Definir *queer* não é fácil, até porque defini-lo é eliminá-lo. Para uma maior compreensão de seu sentido, trazemos as palavras de Guacira Lopes Louro, onde a mesma diz “queer pode ser tudo que é estranho, raro, esquisito. O que desestabiliza e desarranja. Queer pode ser o sujeito da sexualidade desviante, o excêntrico que não deseja ser ‘integrado’ ou ‘tolerado’. Pode ser, também, um sujeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um sujeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do ‘entre lugares’ do indecível.” (LOURO, 2018, s/p)

autora. Grande parte dos nossos leitores, tanto no projeto de extensão quanto nas disciplinas de graduação, com poucas exceções, leram *Cobras e Piercings* com o nosso intermédio, não buscando a obra por terem entendimento sobre a mesma ou das possíveis identificações que poderiam surgir ao longo do texto. De qualquer modo, ainda tinha um objeto de interesse para que eles, os leitores, sentissem atração para com o livro: a literatura japonesa. Com isso em mente, notamos como a nossa presença nos círculos de leitura vão além de discutir obras variadas, há também o posicionamento de tirar alguns da zona de conforto e proporcionar novas formas de identificação. Isso é uma jornada a ser explorada.

Não acreditamos que a nossa experiência seja suficiente para sustentar a proposta de uma leitura desconfortável. Mas como responder as perguntas que lançamos? Quais são os papéis que outros leitores podem desempenhar neste processo? Acreditamos que as respostas surgem na articulação de uma trajetória, uma experiência prática e uma aposta. Durante o processo de escrita desta dissertação, surgiu a oportunidade de ocupar a vaga de professor substituto de literatura japonesa na Universidade de Brasília. Além de ministrar as aulas, tivemos a oportunidade de tentar entender o que se passa na cabeça dos mais diversos leitores. Porém, ao analisar o processo de leitura dos educandos resgatamos a proposta do desconforto. Durante o período de quarentena, em função do novo coronavírus (COVID-19), deparamo-nos com um novo cenário de ensino não presencial e novos desafios foram traçados. Foi nesse contexto que surgiu o grupo “Leituras do Sol”.

Após a apresentação do projeto e deliberação entre o corpo discente do curso de Letras Japonês da Universidade de Brasília, foi criada a Ação de Extensão nº 62907 “Leituras do Sol”, em que propusemos a realização de um grupo de leitura totalmente à distância e online. O título em questão tem como referência a autora progressista Hiratsuka Raichô, que intitulou sua autobiografia de *No começo a mulher era o Sol*, em homenagem à deusa xintoísta Amaterasu, como proposta de ressignificar e resgatar o empoderamento do papel feminino na sociedade japonesa. A atividade teve como intuito encontros periódicos para a discussão e análise em grupo de obras contemporâneas de autoria feminina do Japão traduzidas para o português. A escolha pelo uso da tradução não foi despreziosa, pois acreditamos que se os textos fossem trabalhados no original acabaríamos por limitar a oportunidade de novos leitores e leitoras, da mesma forma que não poderíamos compreender o pensamento dos daqueles que não têm domínio da língua japonesa. Por meio dessas leituras e mediações, analisamos as experiências trocadas entre as pessoas inscritas, com especial atenção ao lugar da literatura de autoria feminina e ao modo como a dor e sofrimento transitam nas obras a que

tivemos acesso, já que este foi um tema que notamos que se faziam presentes nos textos lidos, cada um de sua forma.

Para analisar a leitura dos alunos e alunas, foi pedido que realizassem um breve diário de leitura da obra. Ele tinha formato livre, sem exigências e interferência do professor. A única exigência feita foi para que os educandos relatassem a sua experiência com o texto, seja de forma positiva ou negativa. Muitos optaram por registrar algumas citações de *Cobras e Piercings* e todos destacaram o trecho “Ótimo. Então, o jeito era eu me tornar uma deusa.”, citação que é a resposta da protagonista da obra diante o desafio de ter o seu corpo modificado.

Em nossa pesquisa, já pretendíamos investigar o processo de desumanização de Lui e como isso teve desdobramentos políticos para a mulher do texto. Com esse *feedback* dos alunos, percebemos que realmente não seria possível fugir dessa abordagem. As reações com o romance foram muito diversas, desde aqueles que amaram e indicaram para outros colegas até os que disseram ter sentido agonia, repulsa e desconforto. Alguns chegaram a abandonar a leitura, justamente por não aguentar o conteúdo. Tais respostas nos provocaram ondas de novos questionamentos. O olhar do outro para a obra nos obrigou a ter mais cuidado em nossa análise, sempre enviesada por nossos pressupostos.

Como metodologia para a nossa pesquisa, optamos por oferecer no primeiro capítulo um panorama de literatura japonesa de autoria feminina, a fim de construir uma compreensão maior das intertextualidades e contextos que podem se manifestar nas produções contemporâneas, da mesma forma que contribuem para o entendimento da jornada das mulheres no Japão, para além da produção literária. Em seguida, partiremos para a análise literária, focando inicialmente nos impactos das modificações corporais vividas pela protagonista Lui e na construção de sua personalidade. Nesta segunda etapa, ainda discutiremos as heranças de uma divindade feminina para a mulher japonesa contemporânea, na expectativa de oferecer um novo olhar para essas identidades. Por fim, no último capítulo, analisaremos um ponto muito importante para a obra: a dor. O desconforto transita no texto de diversas formas, uma delas é manifestada por meio da dor física sentida e narrada por Lui. Dialogar com as formas como o seu masoquismo é construído ao longo do texto também será lido como uma abordagem política da autora, que nos permite explorar e analisar o poder da sexualidade feminina, assim como o jogo da dor se dá em forma de controle e poder.

## CAPÍTULO 1

“Pensando no mundo,  
Mangas molhadas de lágrimas são  
meus companheiros de cama.  
Calmamente para sonhar bons  
sonhos.  
Aqui não há noite para isso.”  
(SHIKIBU, Izumi)

### 1. Do pincel às prateleiras

Considerando que, possivelmente, nem todos os leitores desta pesquisa têm um arcabouço teórico ou acesso ao histórico japonês, principalmente naquilo que compete ao processo de autoria feminina, decidimos traçar a agenda literária deste tema no Japão de modo que se possa compreender a herança que permeia o objeto principal de nossa pesquisa. Com o intuito de promover um pano de fundo para a nossa análise futura, acreditamos que o conhecimento desses aspectos pode contribuir para a reflexão sobre os orientalismos<sup>17</sup> que foram construídos em nossas faculdades. Deste modo, não apenas trabalhamos com os papéis de gênero na literatura, mas também esperamos promover uma ação de descolonização acadêmica.

Há uma expressão muito comum que faz referência à cultura japonesa contemporânea e que muitos aqui já devem ter escutado em algum momento de suas vidas: “Japão, o país que mistura o clássico e o moderno”. Embora não seja de fato uma expressão falsa, é importante

---

<sup>17</sup> Decidimos utilizar o plural nesse termo por considerar que essa abordagem possui vários significados, leituras e contextualização. Inicialmente, tomamos como base os estudos de Edward Said e seus frutos, mas no contexto brasileiro atual, notamos que novas discussões surgiram diante desses significados. De modo geral, propomos pensar como “orientalismos” aqui, as ideias pré concebidas sobre as pessoas amarelas, mais especificamente, os japoneses. É preciso destacar também que as mulheres sofrem os orientalismos diferente dos homens. Há o imaginário de que as mulheres japonesas são passivas, calmas, que não aumentam o tom de voz, que são submissas e que isso é uma verdade para todas. Hoje, muitos coletivos e movimentos amarelos colocam esse preconceito em discussão, buscando novas formas de mostrar para as pessoas brancas que o sujeito asiático não é um produto de repetição e “que não são todos iguais”. Esse também acaba sendo um dos objetivos da nossa pesquisa, de mostrar que as mulheres japonesas atravessaram uma grande jornada e hoje estão ressignificando os papéis de gênero, inclusive pela literatura. Escolhemos por não aprofundar na questão das imigrações para o Brasil, pois isso levaria o trabalho para outro foco, mas é importante salientar que um dos principais motivos de termos a literatura japonesa traduzida para o português brasileiro é fruto dessas migrações.

entender que durante um período de quase três séculos<sup>18</sup> o país se manteve parcialmente fechado para o Ocidente, sendo uma sociedade com características feudais. Passou a ter contato com a dita “modernidade” apenas quando cedeu à pressão da força naval estadunidense comandada por Matthew Perry. Como consequência do fim do xogunato e da presença mais constante de brancos no país, os japoneses foram dominados pelos sentimentos de fracasso, conflitos identitários e medo, frutos da extemporaneidade. Numa medida para suprir sua defasagem intelectual e tecnológica, a “modernização” do país em um curto período foi incentivada pelo governo, provocando o conflito entre as gerações mais antigas e as novas gerações que buscavam construir uma nova nação.

Por meio dos conflitos sociais, econômicos e identitários, consumou-se uma cultura que transita entre os espaços, não só pelo orgulho nacionalista, mas também pela tardia assimilação de novas filosofias. Assim, se pensarmos no cenário ocupado pelas mulheres no Japão hoje, é imprescindível que tenhamos consciência dos espaços que a elas foram atribuídos e de como a construção do “feminino” influenciou a literatura contemporânea. Como base para a formação da nossa agenda literária, utilizou-se dos ensinamentos presentes nos estudos de Donald Keene (1922-2019), da docência de disciplinas da mesma temática e da leitura de produções importantes de cada período destacado.

## 1.1 Período Clássico

Embora normalmente se pense que as mulheres só tiveram a oportunidade de adentrar de fato no universo da escrita após a “revolução” *Meiji* (1867-1912), a história nos mostra o contrário. Assim, para entender o desenvolvimento das produções literárias de autoria feminina, acreditamos ser preciso traçar e identificar o processo de construção do sistema de escrita japonesa.

Por volta do século V, encontram-se registros literários nipônicos baseados no sistema de escrita chinesa, fortemente alimentados pelas interferências políticas, econômicas e religiosas. Originalmente o desenvolvimento da escrita japonesa se deu na forma de cunho chinês, não a abandonando totalmente, como podemos visualizar por meio dos ideogramas, os *kanji*. A discussão a ser retratada aqui não visa a ponderar sobre os elementos estruturais do sistema de escrita japonês, mas a compreender que junto com sua autonomia também

---

<sup>18</sup> Marca-se oficialmente o fim do *bakufu* em 1868, porém a força naval estadunidense forçou sua entrada no país em 1853.

passamos a contemplar uma literatura “naturalmente japonesa”. Não obstante, com o surgimento do sistema de escrita japonês, o país conquista mais do que uma cultura própria, passando a legitimar a sua nação através dela. Acreditamos que essa é uma das maiores heranças que a literatura japonesa é capaz de nos fornecer, tendo em vista que ela fora utilizada não apenas como forma de “prazer”, mas também como instrumento para consolidar um país, com suas histórias, crenças<sup>19</sup> e formas de regulação social.

Foram necessários vários séculos até a escrita ideográfica se prestar a expressar a língua japonesa, [...] tendo sido assimilada por homens da nobreza, foi por suas mãos reproduzida em preceitos legais, ordens imperiais, comunicados oficiais, escritos em estilo chinês. Com o tempo, os ideogramas vão sendo adaptados à língua japonesa até poderem expressar o espírito japonês[...]. (SUZUKI, 1985, p. 58, grifo nosso)

Acreditamos não causar espanto o fato de que a base da língua japonesa tenha sido assimilada por homens, principalmente quando pensamos nas políticas de poder envolvidas no processo de letramento de uma sociedade. A língua - assim como o corpo, que veremos mais adiante - é poder, e a língua japonesa carrega um aspecto que contribui fortemente para essa demarcação: a presença de formas honoríficas de linguagem. Então, ao excluir as mulheres desse processo, já nos é possível reconhecer uma prática de silenciamento do gênero, assim como uma forma do seu apagamento na construção de uma história.

Em contrapartida ao processo linguístico masculinista, no início da Era *Heian* (794-1192), surgiu um estilo de escrita cursiva, elaborado pelas damas da corte, o *hiragana*. Por meio dele, as mulheres japonesas iniciaram um movimento de emancipação, utilizando-se da escrita como uma ferramenta de ascensão social e de poder político-social. Quando o *hiragana* foi desenvolvido (em meados do século IX), sofreu forte depreciação por parte dos homens, pois muitos consideravam que a língua culta ainda se restringia ao estilo tradicional e embasado no chinês. Conforme o *hiragana* passou a se expandir, recebeu o título de *onna-moji*<sup>20</sup> (letra-mulher), não só por ter sido desenvolvido pelas mulheres da corte, mas também por ter estética “delicada” e dita-feminina, por possuir *haneru*<sup>21</sup>, *harau*<sup>22</sup>, *tomeru*<sup>23</sup> e por ter formas mais curvas. Historicamente, no Japão, a forma regular de escrita dos caracteres era

---

<sup>19</sup> Para não deslegitimar o que era acreditado e narrado como verdade, preferimos utilizar o termo “crenças” ao invés de “religião” e “mitologia”.

<sup>20</sup>女文字

<sup>21</sup> Movimento realizado quando o pincel é “puxado” para cima, ao finalizar a parte do *kana*.

<sup>22</sup> Movimento de deslizar o pincel, deixando uma estética fluida no *kana*.

<sup>23</sup> Movimento de parar o pincel de forma firme, deixando uma escrita sólida.

usada pelos homens e recebia o título de *otoko-de*<sup>24</sup>(cursiva masculina), enquanto o estilo cursivo era usado majoritariamente pelas mulheres. Por esta razão, o *hiragana* se popularizou primeiro entre as mulheres, visto que não havia equidade de acesso à educação em relação aos homens, diminuindo assim grandes aspectos da vida dessas mulheres, como o consumo e produção de literatura<sup>25</sup>. Diante desse conflito e da proliferação de alfabetos, veio a alternativa que ficou conhecida como *onna-de*<sup>26</sup>(cursiva feminina).

Seguindo a cronologia, surge a primeira recopilção de poesias japonesas, o *Man'yôshû*<sup>27</sup> (Coleção das Dez Mil Folhas), que teve seu início por volta do século VIII (Era Nara 710 d.C– 794 d.C.) e alcançou a publicação em 905 d.C, na considerada Idade de Ouro da Literatura, pertencendo oficialmente ao período Heian. Para o nosso interesse, é importante destacar que, do total da compilação, aproximadamente um terço dos autores era do sexo feminino.

Conforme aponta Souza,

Uma das primeiras características do *Man'yôshû* é a democracia temática e autoral que o marca: poemas produzidos por cortesãos contém poesia escrita de imperatrizes e prostitutas, esposas e amantes. Como salienta Reichhold (s/p), essa variedade poética revela não somente uma vasta gama de interesses, mas também as muitas percepções sobre a vida, bem como a revelação de diferentes visões poéticas e técnicas de escrita poética. (SOUZA, 2019, p. 14)

Embora possamos reconhecer o papel e o espaço ocupado pelas mulheres na obra citada acima, é importante destacar que no século XIII (durante o período Kamakura) este perdeu relevância dissolvendo-se devido à ascensão da classe militar ao poder e ao surgimento do seu código ético, no qual o Confucionismo em particular afirmava a disparidade fundamental entre homem e mulher.

Durante a produção do *Man'yôshû*, surgiram duas concepções que fermentaram os futuros ideais de expressão e performance de gênero no Japão. Originalmente, conceituou-se o *taoyameburi*<sup>28</sup>, que em sua tradução livre podemos compreender como “feminilidade”, o qual atribuiu os valores e costumes que uma mulher deveria seguir, o padrão a ser reproduzido. Em contrapartida, o juízo antagonista recebeu maior visibilidade e aplicação na

---

<sup>24</sup> 男手

<sup>25</sup> Por produção de literatura, aqui, faço referência às mulheres que não faziam parte da corte, já que estas tardaram a receber o letramento e produzir/consumir literatura. Já, no ambiente aristocrático, as mulheres eram altamente influenciadas e incentivadas a produzir textos.

<sup>26</sup> 女手

<sup>27</sup> 万葉集

<sup>28</sup> 手弱女振り

literatura, o *masuraoburi*,<sup>29</sup> o qual pode ser entendido como masculinidade e virilidade. Acreditamos que sozinho esse valor não seria capaz de um efeito tão notório, mas com a influência da cultura estrangeira passou a ter mais potência, acabando por retirar a visibilidade das mulheres e aplicando a cultura patriarcal como protagonista.

Séculos depois, o poeta e acadêmico Kamo no Mabuchi (1697-1769) realizou estudos sobre o *Man'yōshū* trazendo críticas ao sistema confucionista que alimentou a obra, dedicando um espaço no *Kokuikō*<sup>30</sup> (1765) (Reflexões sobre o significado de nosso país<sup>31</sup>) para discutir acerca do *masuraoburi*. Em concomitância, o autor trouxe para debate o contraste com a natureza “essencialmente” feminina da sociedade da corte de Heian, onde surge o ápice da produção de autoria feminina no Japão e um período de luz sobre essas mulheres.

O primeiro fator que contribuiu para essa ascensão feminina foi o desenvolvimento da cultura da corte de Heian. As companheiras das cortesãs (principalmente, não deixando de lado também os cortesãos) de Heian-kyō<sup>32</sup> eram geralmente selecionadas com base no seu nível cultural e intelectual. E para a cultura aristocrática em questão, ter domínio de literatura, assim como conhecer e saber recitar *waka*<sup>33</sup>, era um elemento básico para ser considerada/considerado inteligente. Para fermentar essa disputa intelectual, surgiram os *uta awase* (Reuniões Poéticas), que colocavam membros da corte Heian de vários graus para discutir, debater e realizar competições de *waka*. Um grande fruto dessas reuniões foi o *Kokin Wakashū*<sup>34</sup>. Tendo em vista esse requisito básico para ser considerada potente, intelectual e refinada, essas mulheres demonstraram grande interesse e dedicação à literatura. Como um dos resultados, as mulheres lideraram o florescimento da literatura japonesa na Era de Ouro dos séculos X e XI, nos permitindo refletir hoje sobre essa ação constante do silenciamento que foi aplicado às obras de autoria feminina ao longo da história.

A crítica literária aponta que naquele período a autora mais aclamada foi Murasaki Shikibu<sup>35</sup>. Nascida em Kyoto, por volta de 978, era filha do então governador e poeta

---

<sup>29</sup> 益荒男振り

<sup>30</sup> 国意考

<sup>31</sup> Tradução livre, 国意考 no original

<sup>32</sup> Termo designado para a nova capital, Kyoto, que em sua tradução livre temos “Capital da paz/plenitude”

<sup>33</sup> 和歌, literalmente, poesia

<sup>34</sup> 古今和歌集, “Coleção de Poemas Japonês das Eras Antiga e Moderna”, também abreviado como *Kokinshū* (古今集), uma antologia imperial, concebida pelo Imperador Uda (887-897) e publicado por ordem de seu filho, Imperador Daigo (897-930) em 905 d.C.

<sup>35</sup> Até hoje não se sabe o verdadeiro nome da autora, este é o seu nome artístico. Acredita-se que tenha sido *Fujiwara Takako*, mencionada no *Diário da Corte* de 1007 como uma dama de companhia imperial.



Fujiwara<sup>36</sup> Tametoki. Desde sua infância, conviveu com estudos Chineses, em função de seu pai e irmão, fator que contribuiu para o seu futuro processo de escrita. De acordo com Orgado (2014), viveu a maior parte de sua vida na corte imperial de na província de Kyoto, como dama da corte da imperatriz Akiko e esposa de Ichiô Tennô (980-1011). Sua vivência na corte foi objeto de inspiração e base para a escrita de *Genji Monogatari*<sup>37</sup> - *O Conto de Genji*<sup>38</sup>, considerada uma das maiores obras da literatura japonesa.

Murasaki Shikibu “escreveu e divulgou seu extraordinário trabalho numa época em que essa atividade artística era privilégio e exclusividade dos elementos masculinos da sociedade” (ORGADO apud KAWAI, 2014, p. 45).

A narrativa da obra descreve a trajetória de Genji, um príncipe fictício, servindo também como ótima representação das identidades da corte Heian. Grande parte do livro concentra-se nos pensamentos e sentimentos das personagens, principalmente das mulheres. Por esse motivo, o *Conto de Genji* serviu de modelo para o romance moderno. Murasaki também manteve um diário sobre suas experiências no palácio e, assim como seu romance, o diário oferece um olhar mais atento à vida na corte no período. É importante destacar que a obra, além de trazer as narrativas românticas, também expunha a cultura de violência de gênero, tão alimentada no Japão. Encontramos cenas de estupro, sequestro, pedofilia e constantes violências sexuais.<sup>39</sup> Acreditamos que é incontestável o esplendor do trabalho de Murasaki Shikibu, mas ainda é preocupante o papel que Genji desempenha, tanto como ídolo quanto como personagem principal.

Hikaru Genji é o nome principal do protagonista da obra. Apenas em seu nome já é possível mensurar a grandeza deste homem, Hikaru<sup>40</sup> com o seu significado de brilhante, nos direciona a pensar que ele seria mais do que um *Don Juan* japonês, seria um futuro imperador. Este desempenharia o modelo de um homem e príncipe ideal, aquele que todas as mulheres deveriam desejar e os homens se espelhar. Mas isso é preocupante. Por um lado, temos que o modelo ideal era o de um jovem que dominava as artes, *aware*, poesia, e sempre

---

<sup>36</sup> Importante destacar que por um longo período, o Clã Fujiwara foi responsável pelo “monopólio” da cultura aristocrática. Grande parte das compilações e publicações realizadas no período em questão, foram por ordem de um Fujiwara.

<sup>37</sup> 源氏物語

<sup>38</sup> A expressão *monogatari* carrega a ideia de “histórias narradas”, “coisas contadas”. Pensando nas traduções já existentes da obra, decidimos trazer a tradução mais comum: O Conto de Genji.

<sup>39</sup> Para maiores informações sobre o tema, sugerimos a leitura do artigo ” Rescue or Rape, Genji or Murasaki: The Role of Gender Relations and the Unsung Heroines of the Genji Monogatari.” de Jessie Nutter, disponível em: <https://dc.etsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1160&context=honors> e do ” Marriage, Rank and Rape in The Tale of Genji” de Royal Tyller, disponível em: <http://intersections.anu.edu.au/issue7/tyler.html>

<sup>40</sup> 光

respondia de acordo com o desejo das mulheres, o ícone de um *yokibito*<sup>41</sup>(pessoa boa). Por outro, e acreditamos ser o mais importante, temos a figura de um estuprador. Um estuprador que é colocado como um grande homem, praticamente endeusado, como se suas violências e crimes fossem justificáveis. Tornamos a dizer: isso é preocupante.

Durante o período da Guerra do Pacífico<sup>42</sup> (Segunda Guerra Mundial), exatamente por apontar as aventuras mundanas de um homem da corte, por expor o comportamento promíscuo da família imperial, sua publicação foi proibida e muitas das traduções<sup>43</sup> (do japonês clássico para o moderno) foram impedidas e cassadas, levando alguns autores à prisão por crime contra a pátria<sup>44</sup>. Deste modo, poderemos compreender melhor adiante os efeitos da censura no Japão, assim como as questões conservadoras e nacionalistas do país.

Outra grande autora da época foi Sei Shonagon. Assim como o *Genji Monogatari*, o *Makura no Sôshi*<sup>45</sup> (*O Livro do Travesseiro*) apresenta uma imagem detalhada da vida em Heian-kyo. A obra em questão é dividida em três categorias principais:

- 1) *Mono Zukushi* (Listas ou catálogos de coisas afins): nessa categoria encontramos a presença de diversas listas, como por exemplo “coisas elegantes”, “coisas deselegantes”, “coisas que perdem valor ao serem pintadas” e comparações entre outros tópicos mencionados pela autora. Por meio desta, o leitor é aproximado da cultura de Heian, permitindo-lhe vislumbrar a dimensão de regras estéticas impostas pela corte e como essas características eram de fato levadas a sério;
- 2) *Nikki* (Entradas de diário): momentos da escrita da autora descrevendo o papel e realidade de uma cortesã sob serviço de Teishi. Por meio dessa categoria, principalmente, estipulou-se o subgênero *zuihitsu*, que diferente dos *nikki* (diários), não possui periodicidade fixa. Esse gênero apresenta estilo, ritmo, veloz, variado e comprido, dando a ideia direta do “escorregar do pincel”

---

<sup>41</sup> 良き人

<sup>42</sup> Termo utilizado pelos japoneses para fazer referência à Segunda Guerra Mundial, foi de escolha do autor utilizar esse termo para manter diálogo com o pensamento asiático em questão.

<sup>43</sup> Podemos citar o trabalho de Jun'ichiro Tanizaki, como exemplo. Escolhemos mencionar o autor pelo fato dele ter muitas obras traduzidas para o português brasileiro, de modo que tem uma recepção maior por parte dos nossos leitores.

<sup>44</sup> Para mais informações, sugerimos a leitura da dissertação “Tanizaki’s first genji translation: Adaptation and survival of a japanese literary masterpiece in early Shôwa Period” de Sharon Patricia Wardle, disponível em < <http://hdl.handle.net/1959.14/1089417> >

<sup>45</sup> 枕草子

- 3) Pensamentos aleatórios: outro momento que marcou a presença do *zuihitsu*, principalmente pela sua despreocupação em relação à beleza estética da escrita.

Abaixo temos um exemplo de uma das famosas listas da autora, de “Coisas que destoam”.

Coisas que destoam<sup>46</sup>

にげなき物

Coisas que destoam. Neve caindo sobre casas de humildes. Ou então, é também lastimável quando elas estão banhadas pelo luar. Deparar na claridade do luar com uma carruagem sem cobertura. Ou esse tipo de veículo sendo conduzido por bois caramelos. Ou mulher idosa grávida, a caminhar. Já não será bem visto o fato de ela ter um amante jovem, quanto mais o mostrar-se irritada por ele ter saído à procura de outra mulher.

Homem idoso em estado de sonolência. Ou, então, de barba crescida, a mastigar castanhas. Mulher desdentada a chupar ameixa azeda.

Destoa também uma serva usando pantalonas carmesim. Hoje em dia é só isso que se vê. A figura de um Capitão-Assistente da Guarda do Portal em ronda noturna. Mesmo em traje de caça é muito desagradável. Ele intimida quando faz rondas vestindo sua extravagante túnica formal carmesim. A vontade é de ridicularizá-lo quando o flagramos perdido junto aos aposentos das damas. E ele disfarça: “Algum suspeito?”. É intratável aquele que entra e se acomoda despindo sua pantalonas sobre os cortinados bem aromatizados.

É consternador um nobre de boa aparência em cargo de Vice-Inspetor do Departamento de Assuntos da Justiça. Foi, assim, bastante frustrante ver o Príncipe Minamoto Yorisada assumir tal posto. (SEI, 2013, p. 119)<sup>47</sup>

Assim como Shonagon, muitas mulheres da corte de Heian escreveram seus pensamentos e experiências em diários, iniciando o movimento do *Nikki Bungaku*<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> 似合わないもの。身分の低い者の家に雪が降った様子。そんな家に、月明かりが差し込んでいるのも残念。月が明るい夜に、屋形のない車に出会うこと。また、そんな粗末な車なのに「あめ牛」を繋いでるの。それから、結構年取ってる女が大きなお腹で歩くのもねえ。若い男が通ってるのさえ見苦しいのに、その男が別の女の人のところに行っちゃって腹を立ててるんだから。

年取った男が、寝ぼけてるの。で、そんなジジイが髭面で椎の実をかじってるのもね。齒もない女が梅の実を食べて酸っぱがってる様子も。身分の低い人が紅色の袴をはいてるの。最近はそのんなばっかよね。鞆負（ゆげひ）の佐（すけ）が夜、パトロールをしてる様。その狩衣姿だってかなりヘンなの。人に怖がられる上着がまた大げさ！ そんな人がうろついてるのを見つけたら軽蔑でしょうよ！なのに「怪しい者、いるんじゃない？」とかって尋問するのよね。で、入ってきて、空焚きものの香りのついた几帳に掛けた袴なんかは、全然そこに似つかわしくないの。見目麗しい若い男のコが弾正の弼になるのも、かなりいかしてないわ。宮の中将（源頼定）なんかが就任してたのは、ほんと残念だったでしょう。

<sup>47</sup> Tradução de Genry Wakisaka, Junko Ota, Lica Hashimoto, Luiza Nana Yoshida e Madalena Hashimoto Cordado. Na edição, as tradutoras trazem as seguintes notas: em “por bois caramelos”, informam “O boi de cor amarelo escuro translúcido, âmbar ou caramelo, era considerado nobre e inapropriado para as carruagens inferiores, como é o caso daquelas que não têm corpo ou cobertura.” e em “ver o Príncipe Minamoto Yorisada assumir tal posto”, acrescentam: “O Vice-Inspetor do Departamento de Assuntos de Justiça lida com policiamento e investigações, sendo malquisto principalmente pelas mulheres. Yorisada é segundo filho do Príncipe Tamehira, considerado o mais elegante da época e foi Vice-Inspetor entre 992 e 998.”

<sup>48</sup> 日記文学

(Literatura de Diários). Como exemplo desse gênero literário, temos o *Kagerô Nikki*<sup>49</sup> (Diários de Kagerô) como o primeiro diário de uma mulher oficialmente datado e publicado aproximadamente em 974. A obra em questão é o diário de uma nobre desconhecida que descreve sua vida infeliz como companheira de um líder Fujiwara. Nesse formato de literatura, as autoras geralmente incluíam obras de arte, poemas e cartas anexadas ao corpo do texto.

Ainda em Heian, temos registros de uma das principais<sup>50</sup> poetisas do período clássico, Ono no Komachi (825-900). Pouco se sabe acerca da poetisa, mas é importante destacar que, entre os anos 850 e 869, foi dama de companhia na Corte Imperial de Heian, aspecto que colabora com a nossa discussão anterior sobre o *hiragana*, justificando quais mulheres tinham o privilégio de aproveitar a escrita. Seus poemas - ou *waka*, termo mais apropriado para os poemas japoneses -, como já se esperava, são fartos em *hiragana* que nos permitem perceber uma diferença já visual em comparação aos *wakas* produzidos por homens, como podemos ver no exemplo a seguir:

花の色は  
うつりにけりな  
徒に  
わが身世にふる  
ながめせしまに

Assim como a cor da cerejeira se perdeu,  
a beleza se esvaiu e,  
também em vão,  
enquanto eu observava a longa chuva,  
o tempo me leva e leva o mundo.<sup>51</sup>

Relevante destacar a visão machista diante da produção literária da poetisa durante o período. Quando foi publicada a compilação *Kokin Wakashû*<sup>52</sup> (Coleção de Poemas Japonês das Eras Antiga e Moderna - Vários autores, 905), Ki no Tsurayuki, um dos responsáveis por

---

<sup>49</sup> 蜻蛉日記

<sup>50</sup> Além da nossa admiração pela poetisa, o país também a colocou em um alto nível de reconhecimento, classificando-a como a única mulher dos *rokkasen* (六歌仙), os “Seis poetas imortais”, título concedido por um dos principais nomes da crítica literária do período e poeta, Ki no Tsurayuki

<sup>51</sup> Tradução de Paula Souza, 2017

<sup>52</sup> 古今和歌集

realizar os prefácios e pela busca da identidade estilística de literatura japonesa, deixou o seguinte comentário acerca da fortuna literária de Komachi:

Os poemas de Ono no Komachi se alinham no estilo da princesa Sotoori. Eles nos emocionam, mas faltam-lhes fibras. Considero-os lamentos doentios de uma mulher de finos tratos. A fraqueza vem como resultado, talvez, da fala feminina. (WAKISAKA, 1997, p. 64)

Diante da crítica de Tsurayuki, podemos interpretar que o gênero do autor era um aspecto importante para a concretização dos textos, levando em consideração que ele utiliza estereótipos femininos para realizar uma crítica aos poemas de Ono no Komachi. Em relação aos outros poetas, o crítico não dedicava comentários gentis aos autores homens, mas é perceptível que ele não utilizou o gênero como base de análise, conforme fez com a poeta acima. Não somente Ono no Komachi surgiu como grande nome para a literatura japonesa clássica de autoria feminina. Em um processo dicotômico, a Era Nara é marcada pelo matriarcado, sendo possível destacar que nos setenta e quatro anos da Era Nara, trinta anos ficaram sob domínio das imperatrizes Genmei (707-715), Gensho (715- 724) – filha da imperatriz anterior – e Koken (749-758) que, posteriormente, assumiu novamente o poder sob a denominação de Shotoku (764-770).

Chega a ser espantosa e contraditória essa relação com as mulheres durante o período antigo japonês. Ao mesmo tempo em que elas não tinham equidade de educação em relação aos homens, a cultura do período apoiava as artistas e grande parte das poetas eram cortesãs e damas de companhia. Mais do que isso, as mulheres também eram vistas e tratadas como espécies de deusas, seres sagrados em alguns aspectos. À primeira vista, parece ser algo bom e genuíno de se valorizar, mas se olharmos atentamente o endeusamento é algo perigoso. Colocar as mulheres em um pedestal significa retirar o seu papel real e suas necessidades reais, significa criar uma ficção e aprisioná-las nela. Um pouco mais adiante será discutido o papel do divino feminino no Japão, em que colocaremos em conflito as visões xintoístas e budistas sobre as mulheres, o que nos permitirá interpretar melhor a construção do feminino do país.

Para fins da nossa pesquisa, é importante destacar alguns elementos que compunham as narrativas dessas autoras, não só considerando suas produções propriamente ditas. Durante o reinado de Heian, um novo elemento cultural penetrou na psicologia da sociedade: o *irogonomi*. O termo, ao longo dos anos, teve uma série de leituras e significados, partindo de “conhecedor do amor” à “promiscuidade”. Tendo em vista que o recorte histórico no qual ele

se manifestou era o *Heian Jidai*, a definição que mais nos interessa é a de “conhecedor do amor”.

Um dos principais elementos para discutir o *irogonomi* são os costumes de matrimônio de Heian-kyo. Sprague (2011) aponta em sua pesquisa que a sociedade do período tinha a cultura da poligamia que perdurou por muitos séculos, até que no período Taishô (1912-1926) a prática da monogamia se tornou o padrão de organização social. Entretanto, destacamos que os relatos de poligamia praticada por homens tornaram-se mais recorrente em nossos estudos. Em muitos dos casos, esses casamentos se mantiveram de forma distante, com a esposa principal morando com o marido, enquanto as outras moravam em suas próprias casas, muitas vezes acompanhadas dos pais, e permaneciam no aguardo da visita do marido, que as via quando bem entendesse e tivesse vontade. Uma forma que essas outras esposas tinham de manter o “amor” do seu marido era enviando-lhe cartas contendo *wakas* de amor, demonstrando saudades, desejo e afeição. Esse costume pode ser encontrado tanto no corpo de *Genji Monogatari* quanto no *Ise Monogatari*<sup>53</sup> (*Os contos de Ise*).

A obra *Ise Monogatari* é um caso bem peculiar da literatura japonesa. Não se sabe a data oficial em que foi escrito e publicado, muito menos quem foi a pessoa responsável pela sua autoria. Acredita-se que fora escrito entre o final do século IX e o meio do século X, sendo editado em vários estágios do recorte temporal. A obra em questão relata a vida do herói Narihira (o único personagem a ter nome na narrativa), que por questões econômicas é forçado a casar-se com outra mulher. O desenvolvimento da história é melancólico, mostrando o casal principal sofrendo por terem que ficar distantes um do outro. Nela, o homem sai como vitorioso e justo por buscar em outro matrimônio a solução para a sua vida.

Muitos acadêmicos veem o semi-fictício Narihira de *Ise Monogatari* como uma inspiração para o maior galã da literatura de Heian, Hikaru no Genji. Nakamura Shin'ichirô identifica Narihira como um “representante” (*daihyôsha*) de *irogonomi* e como a “estética japonesa de Don Juan”. Esse especificamente este modelo de sexualidade masculina, o *irogonomi*, que passou a dominar a percepção contemporânea do período Heian (SPRAGUE, 2011 p. 69)

O desenvolvimento da poligamia dos homens surge como uma forma de refinamento da sensibilidade feminina, pois as mulheres teriam que se aperfeiçoar e dedicar-se à poesia para provocar-lhe desejo e conseguir manter o casamento. Deste modo, assim como em outros casos, podemos perceber que a literatura japonesa de autoria feminina vai além de um artifício

---

<sup>53</sup> 伊勢物語

artístico para a sociedade, em alguns cenários ela se dará como um recurso para a sobrevivência dessas autoras. Acreditamos que desvincular o corpo dessas mulheres de suas obras é ignorar suas performances de gênero, tendo em vista que até mesmo o sistema de escrita japonês teve como base as silhuetas dessas mulheres.

Para expandir o nosso olhar para a prática da poligamia no Japão, compreende-se que durante o período Heian (VIII) encontramos dois modelos de relacionamentos não-exclusivos: *Tsumadoi-kon*<sup>54</sup>, o casamento em que o homem apenas visita a esposa sem morar com ela, forma de casamento duo local e *Mukodori-kon*<sup>55</sup>, a residência matrilocal (ou uxorilocal), em que o casal ou a esposa vive perto ou diretamente com os pais da mulher. Em Heian, é interessante destacar que o *mukodori-kon* não era socialmente bem visto, normalmente quem praticava esse tipo de relacionamento era monetariamente fragilizado. Já no período Kamakura (XII) nos deparamos com *Yometori-kon*<sup>56</sup>, modelo ainda poligâmico que assumia um caráter mais feminino. Apenas em Taishô, como mencionado anteriormente, o *Ippuisa*<sup>57</sup> passa a ser compreendido como o adequado, inclusive no contexto legal. Esse movimento de tornar os relacionamentos nucleares é demarcado na literatura do período, tanto que passam a surgir cada vez mais contos, romances e outras formas de narrativas que envolviam a presença de sogras no texto.

Pelo breve panorama do período clássico, podemos ver que a participação das mulheres na literatura nos primórdios do Japão não foi pequena, se considerarmos todas as particularidades dos períodos dos quais elas fizeram parte. As temáticas basicamente são voltadas para os ambientes internos e da vida na corte, retratando o espaço e a realidade dessas autoras. Deste modo, consideramos importante destacar que temos um histórico de mulheres escrevendo sobre a sua realidade, com seu olhar, ao invés de uma interpretação dos homens acerca da vivência delas.

## 1.2 Período Medieval e Moderno

Em nossa análise, consideramos como período moderno aquele que teve início na Era Meiji (1868-1912) até o começo da Segunda Guerra Mundial. Levando isso em conta,

---

<sup>54</sup> 妻問婚

<sup>55</sup> 婿取婚

<sup>56</sup> 嫁取婚

<sup>57</sup> 一夫一

podemos perceber que, do tópico anterior até o presente, houve um salto de aproximadamente 800 anos. Esse *gap* não é sem fundamento, pois devido ao advento da Era Kamakura (1185 – 1333), conhecida como a época dos samurais, que foi alimentada pelo budismo e doutrina do *bushidô*<sup>58</sup>, o poder passou a estar centralizado na figura masculina, detentora de poder, economia e o militarismo. Nesse contexto, a produção de autoria feminina sofreu um forte silenciamento.

Anterior ao que consideramos o período moderno, tivemos a Era Edo, que em sua finitude foi um grande marco para a produção artística do Japão, época em que grandes nomes da literatura surgiram, da mesma forma que grandes estilos literários, como por exemplo o *haiku*. Não só a literatura sofreu grande crescimento, mas também o teatro (com a presença do *Kabuki*, *Nô*, *Kyôgen* e *Bunraku*), as artes plásticas, música e outras artes.

Embora tenhamos a presença de algumas obras produzidas por mulheres e temas ditos femininos trabalhados por vários autores, não foi um momento de grande visibilidade para elas. Ihara Saikaku (1642-1693), um dos maiores nomes desse período, considerado o precursor da literatura de *ukiyo*<sup>59</sup>, o *ukiyo-zôshi*<sup>60</sup>, foi alguém que combateu, ao seu modo, os costumes normativos e patriarcais. Além de trabalhar com temas de *Nanshoku*<sup>61</sup> (*Amor entre homens*<sup>62</sup>), Saikaku introduziu em sua prosa a visão das mulheres de uma forma não estereotipada. Preocupava-se em retratar seus sentimentos, rotinas, crenças e realidades. Em *Kôshoku Ichidai Onna*<sup>63</sup> (*A vida de uma mulher amorosa*), trouxe a história de um homem, morador da área urbana de Kyoto, que viaja para Saga, uma área suburbana da mesma região, com alguns amigos. Em seu destino, eles conhecem uma mulher idosa que vive em uma cabana de grama e escutam histórias de suas experiências de vida. Nasceu como filha de uma família de nobres da corte, mas perdeu seu status privilegiado, caindo cada vez mais em uma vida misturada com prazer e angústia, deixando ser amante de um *daimyô*<sup>64</sup> para se tornar cortesã e depois uma prostituta. Em cada estágio, ela tentou se afastar da situação em que se encontrava, mas sua própria natureza continuou fazendo com que ela falhasse. Mesmo em um

---

<sup>58</sup> 武士道 - Código de conduta e modo de vida samurai.

<sup>59</sup> 浮世 -Mundo Flutuante. Também conhecido como bairros de prazer de Edo.

<sup>60</sup> 浮世草子 - Literatura do mundo flutuante

<sup>61</sup> 男色

<sup>62</sup> Tradução livre do autor. O termo (que também pode ser lido como *danshoku* na leitura em japonês), em sua leitura na língua chinesa, pode ser interpretado como “cores masculinas”. Carrega dois ideogramas: 男 - otoko, homem e 色 - iro, cor. 色 carrega o significado adicional de " prazer sexual " na China e no Japão. Este termo foi amplamente usado para se referir ao relacionamento românticos-sexuais entre homens na era pré-moderna do Japão.

<sup>63</sup> 好色一代女

<sup>64</sup> Lorde feudal



contexto muito específico, Saikaku trouxe a discussão dessas mulheres que, diante do cenário imperial japonês, eram expulsas cada vez mais do seu espaço - por terem uma identidade diferente da esperada pela sociedade - e jogadas na marginalidade.

De qualquer modo, ao pensar na autoria feminina, o maior alcance que tivemos nesse período foram os diários <sup>65</sup> (entre eles, diários de viagens) de algumas mulheres da aristocracia. De acordo com Amaro (2018), em 1990 surgiu a sociedade Katsura no Kai<sup>66</sup> que assumiu como propósito coletar e transcrever produções de autoria feminina no Japão durante a Era Edo. A mais recente publicação do grupo foi a *Edo-ki Onna Hyôgensha Jiten*<sup>67</sup> (*Enciclopédia de mulheres criativas no período Edo*) que traz aproximadamente 12000 mulheres que tiveram expressão artística, tanto na literatura quanto nas outras artes.

Em sua maioria são diários de viagem, mas seria incorreto dizer que todas essas viagens foram de lazer: nós vemos mulheres que são forçadas a viajar para Edo ou deixar Edo, em função seus maridos terem morrido, ou transferidos para uma nova região (ex: Yokoyama Keiko, 露の朝顔); outros viajaram nas esperanças de receberem treinamentos de mestres nas artes poéticas e literárias, empreendimento que era consideravelmente mais difícil para as mulheres do que para os homens (ex: Tagami Kikusha-ni, 手折菊 / ふたゝび杖); outros viajaram para receber tratamento médico em casas de banhos termais (ex: Ohzuki Tahoko, 更衣日記) e até temos o caso de uma mulher que foi presa e colocada em uma prisão em Edo por aproximadamente sete meses (Kurosawa Toki, 上京日記 / 京都捕れの文); Seus escritos nem sempre foram destinados à difusão pública, mas tinham como objetivo registrar as memórias de suas experiências em terras desconhecidas. (AMARO, 2018, s/p)

Como podemos ver, mesmo tendo um recurso para a escrita, grande parte das produções desse período não tinham como intuito a publicação ou a divulgação do pensamento dessas mulheres. A literatura surgiu para elas como uma válvula de escape, como forma de buscar esperança ou aliviar o sofrimento vivido, já que a expressão pública desses sentimentos não era - e ousou dizer, ainda é - bem vista pela sociedade, exatamente pelo ideal de que os pensamentos femininos deveriam ser voltados ao âmbito familiar.

Atingimos então a Era Meiji. Esse período é conhecido como aquele da transição entre a nação pré-moderna, governada por xoguns e socialmente hierarquizada, para a nação dita-moderna, dotada de constituição e propiciadora de maior cidadania. Marcada também pela “abertura” do país para o Ocidente e pela “modernização” japonesa, superou o feudalismo e liberou a mão-de-obra, além de ter permitido a intervenção governamental na economia. Em

---

<sup>65</sup> Os *nikki*, mencionados anteriormente

<sup>66</sup> 桂の会

<sup>67</sup> 江戸期おんな表現者事典

poucas décadas, foram desenvolvidas indústrias e, como consequência, foi remodelada a sociedade. Além de “se abrir” para o Ocidente, o Japão tomou como cerne o estudo e a assimilação da sociedade ocidental, visando “recuperar o tempo perdido”, principalmente em questões de medicina e tecnologia, na esperança de se transformar em um país rico e poderoso.

Embora possamos interpretar esse período como um marco de ascensão do país, os cidadãos não tiveram tanta sorte assim. Com a reforma política, o xogum cedeu o poder para o imperador e dessa forma o sistema que colocava os samurais no topo hierárquico foi abolido, provocando uma grande quebra de estabilidade financeira, psicológica e identitária das famílias. Com a perda do título, muitos desses samurais tiveram que se realocar socialmente (também no espaço geográfico, tendo em vista que muitas terras também foram entregues ao imperador) e buscar novas formas de estabilidade financeira e sobrevivência. Os sentimentos e abalos provocados por essas extremas modificações na estrutura social passam a ser um tema recorrente nas obras literárias a partir de então. A luta pela sobrevivência (em suas mais variadas dimensões) assume um discurso amplo, acompanhada de críticas ao sistema e à sociedade, assim como picos de esperança.

No intuito de assimilar novos conhecimentos, muitos japoneses (homens) foram mandados para o Ocidente para estudar e regressar com esses conteúdos. No campo da literatura, podemos citar o romancista Mori Ôgai (1862-1922), mandado para a Alemanha para estudar medicina. Esse movimento de viagens provocou grande interferência na literatura, de modo que esses autores, além de usufruírem das experiências das viagens para a construção de suas narrativas, também se aproximaram das escolas literárias que estavam em voga no exterior.

Como o nosso interesse é voltado para as mulheres, contextualizamos sobre a situação político-social para embasamos a posição das mulheres nesse período, assim como a mudança no sistema educacional instalado. Na era Edo, as mulheres praticamente não tinham oportunidade de trabalho fora dos campos de plantação, de tal forma que sua maior responsabilidade - de acordo com o olhar da sociedade - era a de realizar os trabalhos domésticos e promover uma boa criação para os seus filhos. Ao se tratar das filhas dessas mulheres, a tradição educativa dessas mães seguia três obrigações fundamentais, que, de acordo com Griffis (1874), seriam “a obediência ao pai quando criança, a obediência ao marido quando casada e por último a obediência ao filho mais velho quando viúva”. (GRIFFIS, 1874, p. 107)

Ao pensarmos na Restauração Meiji, temos que levar em consideração também os aspectos psicológicos da sociedade. Além de modificar toda a estrutura político-econômica do país, a sociedade teve que se reestruturar e encontrar meios de se “modernizar” sem perder sua identidade. Para as mulheres não foi diferente. Mina Isotani (2016) em sua tese de doutorado centrada na representação do feminino e a construção identitária da mulher japonesa moderna, apresenta essa discussão trazendo as seguintes palavras:

Assim, a figura feminina deveria se encaixar nesta nova realidade sem perder a simbologia de sua feminilidade. Ou seja, trabalhar pela nação, sem ameaçar os alicerces que constituíam a imagem de um Japão sem contradições quanto às questões de gênero ou classes. (ISOTANI, 2016, p. 27)

Em outras palavras, as mulheres tinham que contribuir para a economia do país, sair de dentro de casa para o trabalho externo, mas sem invalidar ou ir contra qualquer conduta que pudesse ameaçar a identidade japonesa. Reiterando as influências para a “modernização” do Japão, uma das ações do governo japonês foi a de promover a educação em massa, no interesse de que a população tivesse acesso a um sistema educacional próximo aos sistemas ocidentais de ensino.

Em 1871, foi criado o Ministério da Educação e no ano seguinte surgiu o primeiro regimento da educação e em seguida foi promulgada a Ordenação do Sistema Educacional, que dividia a escola em quatro grupos: Escola primária, Fundamental, Nível Médio e Universidade Imperial. Por trás desse sistema havia uma filosofia básica, a de que todas as crianças fossem fiéis e leais ao Imperador, para além da Nação. Quatro anos após a criação do Ministério da Educação, em 1875, Masanao Nakamura dedicou um artigo sobre a importância do papel feminino para o avanço do Japão, para a criação de novos líderes.

Precursor da educação baseada nos preceitos Confucionistas, de obediência ao pai e ao marido, Masanao Nakamura acreditava na necessidade de ensinar os valores a serem seguidos às garotas e, assim que se tornassem mães, elas é quem educaria os homens que levariam o Japão à glória de um país forte, harmonioso e unificado. (ISOTANI, 2016, p.43)

Seguindo esse preceito do educador confucionista, o Ministério da Educação divulgou a regulação do comportamento dessas mulheres, criando a noção de “boa esposa, mãe sábia”<sup>68</sup> (*Ryôsai kenbo*). Os efeitos do *ryôsai kenbo* foram muito além das “obrigações femininas”, promovendo a construção de uma nova categoria de cidadão, a “mulher”. Ao dizer que essa

---

<sup>68</sup> 良妻賢母

categoria foi criada, não queremos dizer que até então as mulheres não faziam parte da sociedade, como podemos ver na agenda literária. O ponto a ser discutido é a retirada dessas identidades de um coletivo para serem realocadas em um grupo individual. Dessa forma, toda a competência doméstica foi destinada às mulheres, colocando-as em papéis passivos socialmente, culturalmente, politicamente e economicamente.

Construiu-se, então, um manual da performance de gênero feminino. A mulher para ser “desejada” tinha que possuir certas qualidades, como ser uma boa cozinheira, saber costurar, ter boa aparência física (fortemente alimentada pela estética utópica desenvolvida e alimentada por Jun’Ichirô Tanizaki, que discutiremos mais adiante), além de demonstrar dotes artísticos, como a arte do *ikebana*, a música e pintura. Desse modo, podemos perceber como a cultura conservadora do Confucionismo tentou resgatar os “bons costumes” alimentados na corte de Heian, tanto para a configuração do ideal feminino, quanto para a formação do estereótipo de uma boa esposa.

Além dos cuidados da casa, seguindo a proposta do *ryôsai kenbo*, as mães tinham como obrigação o acompanhamento do ensino das crianças, logo elas também deveriam ter estudo, mas não o suficiente para enchê-las de “opinião”. Para manter um controle da educação dessas mulheres, foi instaurado um grande número de escolas destinadas às mulheres, preparando-as para seguir esse padrão heteronormativo<sup>69</sup> e heterossexual. Diante desse conservadorismo e manipulação do feminino, assim como ocorreu no Ocidente, no Japão surgiram movimentos de mulheres visando combater o patriarcado. Um grande nome na literatura japonesa que temos para representar esse conflito entre o *ryôsai kenbo* e a criação de uma nova mulher emancipada e progressista é a Higuchi Ichiyô (1872-1896).

De prenome original Natsu, Ichiyô nasceu em Edo (atual Tóquio) em 2 de maio de 1872, cinco anos após a restauração Meiji. Sua família era de lavradores e foi o avô paterno Hachizaemon que deu grande contribuição para a produção literária de Ichiyô. Hachizaemon foi um homem culto e apreciador da literatura chinesa, além de ter grande interesse por assuntos políticos e sociais. Esse homem lutou pela justiça, dentro do seu limite, ensinando às crianças da região a ler e escrever e dando suporte aos vizinhos de diversas maneiras, como na redação de cartas para aqueles que eram analfabetos. Seu pai, Noriyoshi, influenciado pelo

---

<sup>69</sup> Entende-se como heteronormativo os comportamentos que são mais frequentes por pessoas heterossexuais. Para além da sexualidade, há também a crença de comportamento social, incluindo os modos de se vestir, como amar, quais espaços são adequados para frequentar, casar, ter filhos e passar adiante esse tipo de comportamento. Em alguns aspectos, é possível distanciar a heteronormatividade do conservadorismo, se considerarmos o primeiro como uma questão estrutural da sociedade, que muitos dos sujeitos apenas reproduzem os comportamentos sem questioná-los, não necessariamente os tomando como uma verdade ou filosofia.

avô da autora, incentivou desde cedo os estudos de Ichiyô, comprando livros de poesias para a autora e contratando um tutor para garantir bons estudos da jovem.

No *Diário* do dia 10 de agosto de 1893 (Meiji, 26) Ichiyô, lembrando sua infância, diz que não gostava de brincar e que adorava leitura, em especial as histórias de heróis *ei-yû-gô-ketsu e ninkyô*. Diz ainda que tinha problemas na vista, pois lia no depósito escuro escondida de sua mãe. (HAGINO, 2007, p. 30)

Embora o governo tivesse estabelecido a “igualdade” entre homens e mulheres quanto à educação, o índice de mulheres que frequentava a escola aproximava-se de 40%, tendo em vista que a obrigação maior dessas mulheres ainda era dentro de casa. De qualquer modo, mesmo sendo criada em um ambiente culturalmente enriquecido e incentivado, com a morte de seu pai, herdou um amontoado de dívidas, passando a viver uma realidade miserável e sofrida. Por cerca de um ano, tendo que fazer de tudo para sobreviver e manter a casa, Ichiyô morou em Maruyama Fukuyamachô, um bairro pobre de Tóquio que também era reconhecido como um bairro de prostituição. Já nesse espaço, adquiriu vivência e observou as violências físicas, psicológicas e sexuais vivenciadas pelas mulheres marginalizadas e utilizou sua prosa para defender e representar essas vozes plurais.

Em nosso olhar, temos Higuchi Ichiyô como uma primeira autora consideravelmente feminista do Japão, levando em conta a data de seu nascimento. A discussão de a autora ter sido feminista ou não é muito ampla, alguns críticos não a consideram como tal, mas talvez esse seja apenas um termo para nos provocar conforto. Há, de fato, uma definição absoluta para uma mulher feminista? A resposta é: não! De qualquer modo, encontramos em suas narrativas a presença de uma mulher sendo injustiçada e maltratada em função de seu gênero. Um dos fatores que podemos atribuir ao raciocínio daqueles que não consideram Higuchi uma mulher feminista é o fato de não ser anunciado ao leitor que umas das principais causas das injustiças que as protagonistas sofriam eram decorrentes delas serem mulheres. Ao refletir sobre a forma dos textos, temos em sua maioria pequenos contos em que autora expressava de forma exímia<sup>70</sup> a tristeza e a dor dessas personagens - que podemos considerá-las não tão fictícias assim.

Faz-se notar nitidamente o universo das prostitutas, que têm um cotidiano, porém não em condições humanas; têm sentimentos, mas não possuem nenhuma expectativa de vida; têm o sangue correndo em suas veias, mas não se pode dizer

---

<sup>70</sup> É importante salientar que a autora era altamente perfeccionista, dedicando meses a pequenos escritos, revisitando-os toda hora e aperfeiçoando-os, isso quando não desistindo de concluí-los por não julgar bem a escrita.

que tenham uma vida. Esse universo situa-se no confuso espaço entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. (HAGINO, 2007, p. 93)

De acordo com Hagino (2007), na obra *Nigorie (Enseada de águas turvas)*<sup>71</sup>, a autora descreve o mundo das mulheres que trabalham no bairro de prostíbulos clandestinos e dos homens que o frequentam. Utiliza desse cenário para denunciar as condições de vida das prostitutas, o contingente miserável da sociedade japonesa da época, as relações que essas mulheres mantiveram com os homens e, em um movimento contrário, o relacionamento das figuras masculinas do período Meiji com o outro sexo, expondo o escárnio do patriarcado japonês.

“Ah, não, não e não! Não aguento mais! Como eu poderia ir para um lugar onde não se ouçam vozes, não há som das coisas, um lugar tranquilo, tranquilo, onde o meu coração pudesse ficar tranquilo, um lugar onde não haja preocupações? é fastidioso, tolo, desagradável, vergonhoso, triste e sinto-me desamparada. Até quando terei que viver nessa situação? É assim que passei o resto da minha vida? O resto da minha vida será assim? Ah, não, não!”<sup>72</sup> (HAGINO, 2007, p. 155)

Utilizo novamente as palavras de Mina Isotani (2016) para reforçar o argumento de que essas mulheres com o perfil narrado por Ichiyô se destacam por iniciar o discurso feminista no Japão.

Essas mulheres foram chamadas de *shin'onna* ou a nova mulher, que começaram a questionar a “condição” engessada da mulher e, principalmente, a partir da própria realidade, expuseram reflexões quanto à liberação de amarras e sobre a repressão de pensamentos e ideais, até então predominantemente masculinos. Muito mais filosóficas do que políticas, essas discussões priorizavam a busca da mulher pela introspecção sobre o significado de serem indivíduos singulares e ativos socialmente. [...] A partir do momento no qual passaram a integrar o espaço público, as demandas para atender a categoria aumentaram e muitos veículos de informação criaram seções específicas para discutir assuntos quanto ao universo feminino. O nome específico para tais questionamentos foi 婦人問題 - *fujin mondai* (questões femininas). Assuntos sobre a maternidade, casamento, filhos, trabalhos foram debatidos tanto do ponto de vista masculino, presente no discurso de pensadores como o do Ministro da Educação Arinori Mori, como pelo viés de mulheres como Hideko Fukuda (1865 - 1927), Raichô Hiratsuka (1886 - 1971) e Akiko Yosano (1878 - 1942). (ISOTANI, 2016, p. 56-57)

Pensando nessas autoras citados por Isotani, Hiratsuka Raichô foi uma das principais - se não for a principal - referências do ativismo feminista do Japão. De nome original

<sup>71</sup> にごり江 - Tradução de Rika Hagino, 2007

<sup>72</sup> 「あゝ嫌だ嫌だ嫌だ、何うしたなら人の聲も聞えない物の音もしない、静かな、静かな、自分の心も何もぼうつとして物思ひのない處へ行かれるであらう、つまらぬ、くだらぬ、面白くない、情ない悲しい心細い中に、何時まで私は止められて居るのかしら、これが一生か、一生がこれか、あゝ嫌だ嫌だ」

Hiratsuka Haru, nasceu de uma família de classe samurai e foi educada segundo os preceitos da filosofia Confucionista. Estudou em uma escola tradicional para meninas, ingressou na Universidade para Mulheres para estudar ciência doméstica e após a graduação, passou a frequentar a *Joshi Eigaku Juku*<sup>73</sup> (Escola de inglês para mulheres) contra a vontade dos pais.

Entre as produções da autora, temos *Genshi, Josei wa Taiyô de Atta*<sup>74</sup> (*No começo, a mulher era o sol*), uma autobiografia publicada em três partes, na qual a autora resgata a ancestralidade xintoísta e faz referência à deusa Amaterasu, reivindicando e questionando a categorização do papel feminino na sociedade japonesa moderna. Por meio de sua autobiografia, Raichô traz o discurso de luta para as mulheres japonesas em relação ao sistema patriarcal, identificando-as como iguais e relevantes para a nação.

No Japão, Raichô Hiratsuka (1886-1971) iniciou o movimento feminista [...]. Em 1911, com o incentivo de Ikuta Chôkô, ela fundou a primeira revista literária feminina, a *Seitô* - 青鞞 (*Bluestocking*). Idealizada, escrita e publicada apenas por mulheres, essa publicação tinha como propósito o não-conformismo em relação à severas imposições sociais e à falta de independência da mulher. [...] A frase “No início, a mulher era o sol” tornou-se símbolo para que as japonesas recuperassem aquilo que lhes fora negado após a implantação da ideologia de “Boa esposa, mãe sábia”, o livre arbítrio para se construírem, primeiramente, como seres humanos, descobrindo que a feminilidade não é o que está descrito nos guias e que ser mulher poderia significar mais do que ser esposa ou mãe. (ISOTANI, 2016, p. 62)

O título da autobiografia de Raichô serviu como alavanca para a nossa pesquisa, fazendo-nos pensar na luta por conquistar novamente o espaço de poder retirado à força das mulheres. Isso se deu não apenas reivindicando um novo sentido para o feminino, mas também trazendo novas formas de perceber o corpo da mulher, transgredindo as tecnologias de gêneros<sup>75</sup> contemporâneas e ressignificando-as. Mais adiante resgataremos a autora e ativista para discutir melhor a nossa análise.

### 1.3 O contemporâneo

Chegando à contemporaneidade, somos atingidos por uma maior pluralidade de temas e vozes presentes nos textos dessas mulheres, dificultando a identificação de um fio condutor

---

<sup>73</sup> 女子英学塾

<sup>74</sup> 元始、女性は太陽であった

<sup>75</sup> Termo oferecido por Teresa de Lauretis. Importante destacar que as tecnologias de gênero não são atribuídas apenas às mulheres, mas a todas as identidades de gênero e embora pareça algo imposto a esses sujeitos, há uma construção de ambas as partes para tal, ou seja, tanto a sociedade quanto os indivíduos constroem essas tecnologias. Deste modo, temos as tecnologias de gênero como um produto da ação de fazer-se gênero.

que possa unir toda essa produção. Isso, por certo, é um saldo positivo da produção literária atual. Ao pensar nessas gerações, devemos considerar os respingos da Guerra e suas duas bombas atômicas. A busca por novos sentidos, pelo questionamento da vida são algumas das várias consequências desses traumas.

Para exemplificarmos essa situação, é interessante lembrar que, em uma entrevista oferecida para *Huffpost*, Yoshimoto Banana trata o questionamento que ocupa o subtítulo da obra *Unihipiri no oshaberi hontou no jibun wo ikirutte donna koto?*<sup>76</sup> (Conversas de Unihiyili: O que significa viver o verdadeiro eu?). Em co-autoria com Taira Irene, Yoshimoto apresenta por um viés diferente essa busca frequente e atual: quem nós realmente somos? Acreditamos que de várias maneiras esse é um tópico que surge com maior frequência nas obras contemporâneas de autoria feminina no Japão. Questionar o papel que os indivíduos representam na sociedade, as cobranças impostas pelo sistema patriarcal e a performance de gênero são todos assuntos que dialogam com essa pergunta central.

Na obra *Kitchen*<sup>77</sup>, Yoshimoto traz à luz uma família que podemos classificar como *queer*. A composição desse grupo conta com a presença da família Tanabe, formada por Eriko, uma mulher trans que assume o papel de mãe de Yuichi, um rapaz peculiarmente sensível (traço não tipicamente atribuído a um homem no contexto da literatura em questão) e de Mikage, uma jovem que é convidada a morar junto dos Tanabe após a morte de sua avó. De certa maneira, a autora nos apresenta um modelo não tradicional de formação de família, assim como novas visões de relacionamentos românticos e sociais, fugindo dos moldes nipônicos convencionais<sup>78</sup>.

Na contemporaneidade, podemos destacar também outra autora com boa recepção no país de origem e fora dele, Murata Sayaka. Seu *magnus opus* Konbini Ningen<sup>79</sup> (*Querida Konbini*) traz como repertório as experiências da vida de Keiko Furukura, uma mulher que aos 36 anos continua trabalhando em uma loja de conveniência, ainda que esse seja um serviço normalmente realizado por pessoas mais jovens. Além desse aspecto, Keiko nunca se envolveu com outra pessoa, tanto no aspecto romântico, quanto sexual, inclusive nunca demonstrou interesse nisso, nos permitindo ponderar se a personagem é uma mulher

---

<sup>76</sup> ウニヒピリのおしゃべり ほんとうの自分を生きるってどんなこと？

<sup>77</sup> キッチン - No original a autora escolheu por utilizar a palavra em inglês, escrita no alfabeto japonês, ao invés de 台所 (*daitokoro* – cozinha).

<sup>78</sup> Para maior análise, consultar o artigo Vozes de Eriko, de nossa autoria, disponível em <https://www.periodicos.ufam.edu.br/index.php/HonNoMushi/issue/view/286>

<sup>79</sup> コンビニ人間



assexuada<sup>80</sup> e aromântica. Constantemente a protagonista é atingida pelo desespero de seus familiares de torná-la “normal”, mas é na Konbini<sup>81</sup> que ela encontra a oportunidade de aprender a se comportar como “humana” ao se espelhar nos clientes.

Temos, então, nos exemplos citados, novas formas de se fazer mulher no Japão, com mulheres cis<sup>82</sup>, mulheres trans e mulheres assexuadas. Essas personagens ocupam o mercado de trabalho e não abrem mão disso para compor uma família. Na obra enfocada nesta dissertação, *Cobras e Piercings*, encontramos uma situação familiar que faz referência aos empregos desempenhados pelas mulheres japonesas jovens, o serviço de *host*. É importante observar que, quando falamos sobre as *hostess*<sup>83</sup> no Ocidente, a concepção de uma simples recepcionista é o que nos vêm à mente, entretanto, ao tratarmos do Japão, a representação dessa profissão se dá de uma forma diferente. Uma *hostess* no país asiático utiliza seu charme e carisma para manter os clientes ocupados, incentivando-os a ter um consumo alto - e caro - no estabelecimento em questão, o que nos permite dizer que a sua função de destaque é de uma acompanhante propriamente dita.

Elogios são constantes por parte delas, assim como pequenos flertes, sempre no intuito de agradar aos homens que elas estão atendendo. “Você se parece com (nome de algum artista famoso)!”; “Você me lembra um homem que eu tinha uma paixonite há alguns uns anos atrás!”, “Esse terno combina muito com você, te deixa bem atraente e com aspecto chique!”, são exemplos de flertes<sup>84</sup> simples e descompromissados por parte das profissionais. A discussão a que quero chegar é: a aparência e o corpo atraem mais clientes. Mesmo com algumas falas por parte dos contratantes dizendo que a aparência não é o principal atrativo e que a contratação não está relacionada a isso, eles utilizam do seu corpo para vendê-las. Numa pesquisa oferecida pelo *Japan's Disposable Workers*<sup>85</sup>, temos a seguinte informação:

No Japão, uma *hostess* é uma jovem que entretém homens em bares ou clubes. Os clientes pagam grandes quantias de dinheiro a essas mulheres pelo prazer de sua companhia, por paquerar, mas não por sexo. Há pelo menos 70.000 estabelecimentos desse formato no Japão, de acordo com a Agência Nacional de Polícia do Japão. Antes era mal visto com um trabalho sexual, mas o trabalho de *hostess* passou a

---

<sup>80</sup> Na narrativa, é apresentada essa sexualidade, mas não é confirmado se Keiko se identifica de tal forma.

<sup>81</sup> Loja de conveniência japonesa

<sup>82</sup> Entende-se por pessoa cis aquela que a identidade de gênero condiz com o sexo que lhe fora atribuído ao nascer.

<sup>83</sup> Não apenas mulheres realizam o serviço de *host* no Japão. Os homens também, chamados de *hosts* (enquanto as mulheres, *hostess*), apelidados em muitas situações como “Os homens gueixa”. Da mesma forma que as mulheres, estes rapazes também têm o seu corpo hipersexualizado e utilizam dele para seduzir clientes, entreter e incentivar o consumo nos estabelecimentos.

<sup>84</sup> Exemplos retirados da entrevista realizada pela Asian Boss

<sup>85</sup> [http://disposableworkers.com/?page\\_id=2](http://disposableworkers.com/?page_id=2)

ganhar maior popularidade entre as mulheres jovens. As mulheres que trabalham como *hostesses* não apenas apareceram em *talk shows*, e dramas televisivos, mas também se tornaram modelos, atrizes e empreendedoras. Com a influência da cultura popular e da mídia, a percepção de *hostessing* mudou. A profissão tornou-se parte da cultura popular. Eriko Fuse, representante do sindicato dos cabarés clubes, diz: “Há muitas meninas que hoje sonham em ser hostess, mas também há aquelas que escolhem *hostessing* porque não há outro trabalho para mulheres”. (Tradução nossa, grifo nosso)

Podemos discutir então sobre um dos problemas encarados pelas mulheres no Japão: a dificuldade de encontrar um espaço fora do ambiente familiar. Ainda hoje espera-se que uma mulher assuma o papel de dona de casa e que permaneça de tal forma. Em pesquisas realizadas pela *Asian Boss*<sup>86</sup>, os homens entrevistados se posicionaram a favor dos *host clubs*, incluindo seu apreço às *hostess* e expressaram como esses clubes fazem parte da cultura atual do país. Entretanto, ao serem questionados sobre se envolver afetivamente e ter um relacionamento com uma *ex-hostess* ou com uma *hostess* ativa, todos mantiveram-se relutantes, como se o ofício dessas profissionais fosse algo vergonhoso e vulgar, o que nos permite interpretar que, na visão deles, elas atuam como prostitutas. É interessante, de certa forma, lidar com a visão ortodoxa desses homens, mas também não é surpreendente seu posicionamento: para consumir essas mulheres, eles apoiam, investem, se divertem; para viver com elas: não. Esse é um dos modelos das relações entre os sexos no Japão, em que o corpo feminino é tido como um objeto.

No Japão, as mulheres têm sido governadas pelo conceito que alimenta a ilusão do esplendor de uma vida doméstica, reforçando o ideal imposto pelo patriarcado (assim como “vantagens”) de ser uma boa esposa e uma boa mãe. Em contrapartida, a taxa de fertilidade no Japão tem diminuído drasticamente e, como consequência, a gravidez e a maternidade têm sido utilizadas como grandes slogans políticos, lembrando as mulheres de suas “morais femininas”, no intuito de conscientizá-las de suas responsabilidades como membros da sociedade.

Outro fator que vale a pena ser destacado é o fato de que hoje as mulheres têm se casado cada vez menos no Japão. David Holloway (2016) traz em sua pesquisa que o termo “parasita solteira” tem sido utilizado pelos políticos conservadores na função de denominar aquelas que escolhem permanecerem solteiras e não se casarem, permitindo-nos interpretar esse comportamento como mais um exemplo da perseguição à liberdade feminina e de uma filosofia agressiva, em que as mulheres ainda são vistas como uma propriedade privada dos homens e do Estado tanto na função de reprodução quanto na de participação econômica.

---

<sup>86</sup>Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=w9\\_b9EhTDhY&t=317s](https://www.youtube.com/watch?v=w9_b9EhTDhY&t=317s)

O motivo que nos levou a contextualizar essa profissão do contemporâneo japonês é justamente o fato de Lui desempenhar a atuação de *hostess* em partes da obra analisada. A protagonista assume a identidade de quem é vista e tratada como objeto de consumo e fetiche por parte dos homens e da economia do país. Entretanto, se expandirmos a nossa ótica, podemos identificar sua atuação como uma forma de emancipação da protagonista e, por consequência, de outras jovens. Lui traz outras *hostess* na sua história, ela as nomeia, torna-as reais, tão reais quanto aquelas que trabalham noites a fio nos bairros populares de Tóquio. Essas personagens presentes tornam essas jovens profissionais táteis, permitindo-nos enxergar quem são essas mulheres por trás da beleza, inclusive quem são os homens por trás delas e quais os abusos pelos quais muitas vezes elas passam.

Além de todos os aspectos citados acima, a protagonista também proporciona um olhar mais singelo sobre o seu trabalho. Ela trabalha com isso porque ela quer dinheiro, apenas. Seu desejo é arcar com seus prazeres e necessidades básicas, nada além disso. Pouco importa o que os homens vão achar, o que seu namorado vai pensar. Trabalhar como *hostess* é atuar como uma profissão qualquer, de valor. E mesmo se não fosse, pouco importaria para Lui.

Pelo que vimos e pelo que será constantemente colocado em xeque na pesquisa, a personagem foge aos padrões de mulher “tradicional” japonesa. No decorrer da narrativa, ela apresenta a sua falta de vontade de ter filhos ou de formar uma família tradicional. Ela expressa de modo veemente seus desejos sexuais, extrapola o seu corpo, atinge limites, é empoderada (mesmo não se reconhecendo assim) e, além de tudo, o seu corpo se comporta diferente do esperado pela sociedade tradicionalista japonesa.

O corpo, mais do que qualquer outro elemento, permite que cada indivíduo seja marcado e identificado em aspectos étnicos, raciais, culturais e até mesmo, de classe. Todavia, da mesma forma que o corpo desses sujeitos acaba por enquadrá-los, também possibilita a expressão da individualidade. E o corpo de Lui não é diferente. Embora a discussão que pode ser mais evidenciada na narrativa seja sobre o vazio e solidão, acreditamos piamente que o corpo, a trajetória da pele, é capaz de trazer mais mensagens e discursos do que o constante existencialismo da protagonista anunciado por outros críticos literários.

## 1.4 Eclipse Lunar

原始、女性は太陽であった。真正の人であった。  
今、女性は月である。他に依って生き、他の光によって輝く、  
病人のような蒼白あおじろい顔の月である。

“No começo, as mulheres eram o sol. Eram pessoas genuínas. Agora,  
as mulheres são a lua. Uma lua pálida e doente, dependente de um  
outro, refletindo o brilho de um outro.” (tradução nossa)

Hiratsuka Raichô

Para finalizar este capítulo, vamos agora refletir um pouco sobre a implicação do contexto histórico trazidos anteriormente para um diálogo maior com o texto que estamos trabalhando, *Cobras e Piercings*. Escolhemos este subtítulo, justamente para criar um jogo com o título da autobiografia de Hiratsuka Raichô a fim de quebrar esse ciclo de as mulheres se tornarem a lua e de ocorrer tamanha violência nesse processo. Essa lua, aos poucos, está desaparecendo e cada vez mais ganha forças para dar espaço ao sol.

Ao discutirmos o poder sobre o corpo, devemos observá-lo em ação. As sociedades se organizam com amontoados de corpos em determinados espaços, cada um se definindo de acordo com aquilo que lhe é exposto, da mesma forma que se redefinem e lutam contra uma série de manifestações do poder. O corpo, não só como objeto de exclusividade, atua como uma ancoragem de concepções filosóficas e ideológicas. Com base nesses corpos, há a demarcação de fatores segregacionistas, nos permitindo refletir sobre os processos e práticas discursivas que tangenciam aspectos dos corpos ao se converter em definidores de gênero e sexualidade.

Nossos pensamentos, por exemplo, podem viajar livremente para vários países e culturas, sendo-nos permitido consumir seus produtos, contribuir para seus capitais e até nos identificar com uma cultura diferente da nossa de origem. Entretanto, o nosso corpo, além de nosso, de alguma forma, pertence ao nosso país e por ele é controlado. Não podemos transitar livremente por uma série de países sem que o nosso permita tal ação, isso se o local de destino também nos autorizar pisar em seu território. Chega a ser irônico como um pedaço de terra tem o poder de atuar em cima do nosso corpo, exercendo poder sobre ele. Consequentemente, além do corpo ser uma propriedade das múltiplas facetas do Estado, ele pertence a variadas micropolíticas e convenções. Refletindo sobre os aspectos dessa problemática no contexto do

Japão, podemos identificar que peles modificadas não podem transitar da mesma forma que as demais normativas<sup>87</sup>, como no acesso a algumas *onsen*<sup>88</sup> e *ryokan*<sup>89</sup>.

Figura 1 - Placa de entrada em *Onsen*



Fonte: Notes of Nomads<sup>90</sup>

Como podemos ver, logo na entrada do estabelecimento, há o informe de que não é permitido o acesso caso a pessoa tenha alguma tatuagem, dando o direito ao estabelecimento para expulsar aqueles que violarem as regras informadas logo na entrada. Embora pareça algo pontual, é a prática da maior parte das casas termais do país. Muitos sites para turistas oferecem listas de locais que permitem o acesso de estrangeiros tatuados, visando preveni-los do inconveniente de chegar ao local e ter que se retirar.

Ao refletir sobre a influência econômica sobre o corpo feminino, encontramos na Ásia - mais precisamente, na China - a cultura dos pés-de-lótus, que se trata de uma modificação corporal famosa, a de amarrar os pés impedindo-os de crescerem. Acredita-se que a tradição surgiu em função de o Imperador da dinastia Tang (618-905) ter admirado os pequenos pés da

<sup>87</sup> Termo aqui utilizado para fazer referência aos sujeitos que não possuem nenhuma modificação corporal voluntária.

<sup>88</sup> Fontes termais.

<sup>89</sup> Hospedaria típica japonesa, algumas possuem *onsen*.

<sup>90</sup> Disponível em: <<https://notesofnomads.com/faqs-using-japanese-onsen/>>

bailarina principal de uma peça de dança. Assim sendo, para realizar os desejos do imperador, fora instaurado o pensamento de que pés pequenos eram símbolos de grande beleza por parte das mulheres. No próximo capítulo, retornaremos com mais atenção às modificações corporais impostas pelo patriarcado como medida para manipular o corpo feminino. Em consequência dessas mutilações nos pés das mulheres chinesas, elas foram isoladas, silenciadas e desprovidas de alternativas para mudar suas vidas.

As razões para isso podem surgir de antigas suposições sobre as mulheres - por exemplo, as mulheres camponesas raramente tinham pés atados e, se o faziam, eram meras donas de casa que não contribuía para a economia comercial. Razões adicionais podem ser que a mobilidade limitada das mulheres provou ser uma barreira física e uma linguagem para interagir com pesquisadores, principalmente homens não relacionados, já que as mulheres eram mantidas tão perto de casa. Finalmente, como o trabalho da maioria das mulheres ocorreu nos espaços privados da casa e no pátio da família, a vida e o trabalho das mulheres eram simplesmente menos visíveis para pessoas de fora, mesmo para os homens em sua própria comunidade. (BOSSSEN, 2017, p. 2, tradução nossa)

Ou seja, independente de nossas particularidades e identidades, os meios que utilizamos para performar o corpo diante da sociedade se constrói junto com a comunidade. Caminhando junto, são formados espaços marginalizados para aqueles que não se adequam, como nos bairros para pretos, LGBTQIA+<sup>91</sup> e outros grupos minoritários. Corriqueiro é ouvir uma pessoa falar que deseja se mudar para outra cidade, estado ou país, dizendo que não pertence ao local em que vive, sendo necessário o deslocamento para encontrar um lar. Talvez uma eterna migração, sempre em busca de um ninho.

Retorno ao nosso pensamento acerca dos gêneros que ocupam esses corpos, mas destaco que infelizmente na prática, os gêneros também não têm grande liberdade para transitar livremente nessas peles. Os corpos são engendrados à mercê da matriz heterossexual compulsória, principalmente aqueles definidos como corpos femininos. Nesse sentido, Butler (2015) nos mostra que gênero é um fator cultural, construído e concedido pela sociedade e não um elemento intrínseco e original da essência humana. Seguindo esse raciocínio, surge um questionamento: é possível pensar um corpo que por si só é natural e não naturalizado? Não sabemos se será possível obter uma resposta a essa questão, mas acreditamos que mesmo

---

<sup>91</sup> A sigla, LGBTQIA+ está em constante modificação. Inicialmente a sigla era composta apenas por GLS (gays, lésbicas e simpatizantes), partindo para “GLBT” (Gays, Lésbicas, Bissexuais e Trans), que corresponde ao mesmo grupo que LGBT, modificando a ordem dos grupos. Alguns ativistas se incomodaram com o GLBT, considerando que o G se destacava mais do que as outras letras, assumindo um protagonismo masculino. Ao longo dos anos, novas sexualidades e identidades de gênero foram sendo compreendidas e hoje preferimos o uso de LGBTQIA+, que é mais amplo e engloba pessoas lésbicas, gays, bi, trans e travestis, queer, intersexuais, assexuadas e o “+” para todas as demais identidades de gênero e sexualidade.

não sendo respondida, nossas reflexões poderão talvez nos trazer novas formas de lidar com a prática demarcadora de gênero no nosso cotidiano.

Como afirma Butler, acreditamos não ser possível pensar em uma identidade prévia à identidade de gênero. Antes de nascer, os nossos corpos já passam pelo processo de assimilação e são, em consequência, enquadrados em um espectro androcêntrico da mesma forma que por ele são cobrados, manipulados e regulados. Não podemos deixar de assinalar que ao nascer, é socialmente estipulado um roteiro para a vida dos sujeitos. A sociedade normativa não abre espaço para aqueles que se destoam do “convencional”, muitas vezes marginalizando-os. Isso pode ser visto, por exemplo, quando se descobre que um membro da família está gerando uma criança. Em muitos cenários, os progenitores esperam que seus filhos cresçam, mantenham relacionamentos heterossexuais e se reproduzam. Não deixando de esquecer, claro, que “menino veste azul e menina veste rosa”<sup>92</sup>.

(...) a determinação dos lugares sociais ou das posições dos sujeitos no interior de um grupo é referida a seus corpos. Ao longo dos tempos, os sujeitos vêm sendo iniciados, classificados, ordenados, hierarquizados e definidos pela aparência de seus corpos; a partir dos padrões e referências, das normas, valores e ideais da cultura. (LOURO, 2018 s/p)

Podemos pensar então as modificações e adaptações do corpo são como intervenções físicas, simbólicas e psicológicas, permitindo-nos interpretar que aos olhos da sociedade o poder sobre o corpo não cabe ao sujeito, mas sim à própria sociedade, que determina, de modo mais ou menos velado, os papéis que devem ser exercidos e as punições para aqueles que não aderirem aos pressupostos impostos pela cultura masculina-heterossexual-moralizante.

Para tal analogia, resgatamos as palavras de Butler:

A noção binária de masculino/feminino constitui não só a estrutura exclusiva em que essa especificidade pode ser reconhecida, mas de todo modo, a “especificidade” do feminino é mais uma vez totalmente descontextualizada, analítica e politicamente separada da constituição de classe, raça etnia e outros eixos de relações de poder, os quais tanto constituem a “identidade” como tornam equívoca a noção singular de identidade. (BUTLER, 2008, p. 22)

É diante dessas posições acerca das relações de gênero e corpo, assim como das tecnologias de gênero socialmente construídas, que podemos destacar o valor do romance

---

<sup>92</sup> Primeira fala pública de Damares Silva, atual Ministra da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos no Brasil.

*Cobras e Piercings*. Ao iniciar o processo de *body modification*, podemos ler as modificações corporais de Lui como um mecanismo de emancipação do corpo, provocando o mesmo efeito em seu gênero. Essa obra nos permite identificar uma forma de combater o sistema patriarcal, ressignificando suas práticas manipuladoras a nosso favor. Retornamos ao texto com o objetivo de discutirmos melhor esse movimento de ressignificação das práticas corporais.

No início da obra, Lui conhece o jovem Ama em um clube techno. De maneira abrupta e sem muitas delongas, os personagens já embarcam em um diálogo inesperado para o início da narrativa. Essa forma rápida de conversa nos leva a refletir sobre os mecanismos de relações sociais do contemporâneo jovem japonês. Eles têm pressa. O diálogo entre os dois alavancará um romance que trará resultados catastróficos e desventurados para o destino da protagonista.

-Já ouviu falar em *split tongue*?

-Que é isso? Língua bifurcada?

-Exatamente. Tipo as de cobras, lagartos e outros répteis. Só que... noutra espécie de bicho. (KANEHARA, 2007, p. 5)

Esse é o primeiro diálogo da narrativa em que Lui (assim como o leitor) tem contato com uma modificação corporal mais radical. A personagem sente-se fascinada pela língua bifurcada de Ama, embora a sua primeira reação tenha sido de estranhamento, devido aos vários piercings e ao moicano vermelho. Com incentivo do rapaz, a jovem decide por bifurcar sua língua. É levada então até à *Desire*, “Uma loja meio *punk*, que fica no subsolo de um prédio afastado da área comercial da cidade.” (KANEHARA, 2007, p. 8). É nesse local que Lui conhece Shiba, o profissional responsável por iniciar o processo de bifurcação lingual, perfurando um piercing em sua língua e que irá no decorrer da narrativa também tatuar um Kirin<sup>93</sup> nas costas da moça.

Ao conhecer Shiba é que o texto assume um novo ritmo e direção, tornando-se violento. O tatuador é um sadomasoquista, não apenas na conotação sexual, mas na agressividade em geral. A dor no outro, assim como sua vulnerabilidade, lhe provoca prazer. Lui, no entanto, é uma masoquista, sente prazer na dor. Dedicarei um momento mais adiante, para refletir sobre essa dor da personagem, essa dor que não sabemos dizer se gera prazer de fato, ou se apenas reflete o hábito de Lui de conviver com ela. Diante disso, questionamos:

---

<sup>93</sup> Ser mitológico que pela nossa pesquisa é original da China. Encontra-se informações sobre o mesmo em outros países asiáticos, como a Coreia e o Japão, como fora mostrado. Em suas descrições o *kirin* apresenta forma quimérica, que varia entre cabeça de dragão, corpo de cervo, cauda de touro e pescoço alongado. Na cultura Chinesa o ser mitológico conta com a presença de um único chifre, provocando sua leitura como um unicórnio por parte de alguns ocidentais.



será que a dor não é um mecanismo de fuga da personagem, que lhe permita saber que ainda está viva?

Em nossa leitura, a protagonista desenvolve um relacionamento com o tatuador puramente baseado no sexo. Não é à toa que o valor cobrado pela realização da tatuagem é de “uma trepada” (KANEHARA, p. 39, 2007), valor que Lui julga ser pífio, parecendo até ridicularizar o tatuador por se vender por tão pouco. E é assim que Lui inicia o seu processo de tornar-se não-mais-humana, em que podemos perceber como, conforme sua língua avança no processo de bifurcação e sua tatuagem caminha para seus passos finais, o andar da personagem se altera. Quanto mais modificado o seu corpo se torna, menos ela parece presente em vida, como se a sua essência fosse sumindo gradativamente. Apontamos essa essência como a mulher que Lui era e deixou de ser, ao alcançar os seus limites.

O que você acha de *split tongues*? - perguntei.

Shiba encolheu os ombros, virou a cabeça e respondeu: -Acho uma idéia interessante mas, ao contrário de piercings e tatuagens, é algo que muda o formato do corpo. Eu mesmo não pensaria em fazer. Acredito que só Deus tem o direito de modificar a forma humana.

[...] Ótimo. Então, o jeito era eu me tornar uma deusa. (KANEHARA, p. 15 e 21, 2007)

Uma das principais dificuldades encontradas em nossa pesquisa foi a nossa relação com as traduções da obra estudada e com a obra original. Na versão em japonês, a citação acima não apresenta a demarcação de gênero imposta pelo nosso idioma, então quando surge a expressão “deusa”, na língua japonesa é apresentado “神” *kami*, que desempenha um papel próximo do nosso significado, embora a melhor interpretação que possamos ter da palavra seja de “divindade” ao invés de “deus”. Esse sentido é uma questão muito importante para uma leitura descolonial, tendo em vista que a base da cultura religiosa-filosófica do Japão não é monoteísta. Traduzir como “deus” foi uma intervenção ocidental, principalmente cristã, para conseguir transformar a fé dos japoneses em algo acessível e de interesse monoteísta.

Desta forma, tornou-se um desafio encontrar uma forma de trabalhar com essa demarcação de gênero presente na língua portuguesa, elemento que assume um grande papel na nossa discussão. Como trabalhar com essa questão sem ser tendencioso? Decidimos não nos apegar tanto à versão original da obra, tendo em vista que a nossa primeira leitura tenha sido na versão traduzida, assim como a dos alunos que participaram do grupo de leitura. Não só abraçados em experiências íntimas, também cogitamos os aspectos que essa tradução pode ter provocado em outros leitores falantes de língua portuguesa, a que não tivemos acesso para a nossa pesquisa. Cabe destacar que não consideramos um problema que o texto não seja lido

no original, pois a tradução permite que mais pessoas tenham acesso à literatura japonesa. A partir dessa reflexão, retorno a análise do texto, destacando que daqui em diante, utilizaremos “deusa” como referência, ao invés de outras traduções, demarcando que não é apenas uma divindade, mas uma mulher que luta e conquista esse espaço.

Lui é desafiada e aceita o desafio. Esse processo de modificar o seu corpo vai muito além de um padrão estético, ele se torna um motivo pelo qual viver. Tornar-se uma deusa é o objetivo dessas modificações, deixar de ser um ser criado, manipulado e objetificado para tornar-se o ser criador, aquele que controla, que detém. Acreditamos que tornar-se uma deusa significa tornar-se livre, reivindicar o sol que é seu por direito, reter o calor, ter os planetas girando à sua volta, ao invés de continuar sendo apenas uma lua.

Diante da resposta da personagem, resgato a progressista feminista Hiratsuka Raichô quando a mesma utiliza da frase “no começo, a mulher era o sol”<sup>94</sup> (*Genshi, josei wa taiyô de atta*), fazendo referência à deusa xintoísta Amaterasu e à independência espiritual que as mulheres perderam. Sobre a deusa, podemos encontrar registros em diversas fontes, entretanto seu primeiro relato se deu na obra *Kojiki*<sup>95</sup> apresentado à Imperatriz Gemmei (661 - 721) em 712, sendo conhecido como o livro mais antigo sobre a história do Japão. Na filosofia japonesa, Amaterasu, a deusa do sol, é irmã de Susanoo, o deus das tempestades e do mar, e de Tsukuyomi, o deus da lua. Foi escrito que Amaterasu pintou a paisagem com seus irmãos enquanto ela criava o antigo Japão. A deusa nasceu após um ato de purificação de Izanagi, que ao lavar o rosto, deu origem às três divindades. Amaterasu tornou-se o governante do sol e do céu junto com seu irmão, Tsukuyomi, o governante da noite, e Susanoo, o soberano dos mares. Originalmente, Amaterasu dividia o céu com Tsukuyomi, seu marido e irmão até que, por desgosto, ele matou a deusa da comida, Uke Mochi. Essa matança aborreceu a deusa do sol fazendo com que ela definisse Tsukuyomi como um deus maligno e se separasse dele; separando, assim, a noite do dia.

De modo geral, o mito da deusa Amaterasu enfatiza o poder feminino. O afastamento da deusa e a decorrente aridez e escuridão do mundo demonstram a importância da mulher, que deve ser respeitada, reconhecida e honrada como fonte de vida e energia. Ao trazer seu brilho de volta, todo o Japão volta a prosperar, como se ela “desse à luz” novamente à Terra. No título de sua autobiografia, em uma pequena frase ao dizer que no começo a mulher era o

---

<sup>94</sup> 「元始、女性は太陽であった」1971) - Título original em japonês

<sup>95</sup> 古事記

sol, Hiratsuka Raichô evoca o poder feminino e critica a sociedade que acaba por deslegitimar o feminino. Como uma comunidade é capaz de matar, dessa forma, as deusas?

Por estarmos apoiados na leitura de Hiratsuka Raichô, escolhemos trabalhar apenas com a deusa Amaterasu, mas destacamos que ela não foi a primeira deusa a compor o divino japonês. Antes dela, podemos citar Izanami, a primeira de todas as deusas japonesas. Esta pode ser interpretada também como a primeira mãe na história do país, que carrega em sua história uma expressão do machismo estrutural do país. Após criar o arquipélago (que é o Japão), o casal decide viver juntos, podendo ser interpretado como em forma de matrimônio e realizam o ritual para oficializar a união. Como fruto geraram o filho Hiruko, reconhecido como Filho-Sanguessuga e que não foi considerado uma deidade, como os pais. Ao questionarem aos seus ancestrais o motivo do primeiro filho ter nascido de tal maneira, foram respondidos que Izanami foi a causadora do problema, pois ela foi a primeira a falar após concluir o ritual e este deveria ser o papel do homem, não da mulher. Muito pode ser pensado a partir desse começo de história, mas principalmente a questão da submissão da mulher. Pouco após, decidem refazer o ritual de forma “adequada”, resultando em novos filhos, todos correspondendo às expectativas ideais, porém o último deles, Kagutsuchi, o deus do fogo, a queimou viva durante o parto, provocando a morte da mãe.

O trágico é um fenômeno que se repete bastante nas histórias japonesas, mas como estamos no exercício de problematizar as questões voltadas para o feminino, este último parto de Izanami torna-se importante para refletir sobre o papel que fora atribuído para as mulheres. Acreditamos que, para além de relacionar as mulheres com a maternidade como uma obrigação, essa passagem da primeira deusa significa que todos os sofrimentos que envolvem gerar um filho são válidos, mesmo que eles lhe provoquem a morte. Entendemos que o sofrimento se torna algo inerente à dita natureza feminina, assim como a sua obediência. Ir contra essas bases, mesmo por ignorância, é digno de punição e até mesmo as divindades não são livres disso. É como se passasse uma mensagem de “Poxa, se até Izanami sofreu, por que eu não iria?”. Dando sequência a história da deusa, notamos que o seu sofrimento dura para além da morte. Após ser enterrada, saudoso, Izanagi decide visitá-la em *Yomi no Kuni* (mundo dos mortos), mas sua visita é tardia, pois ela já havia comido do fruto deste mundo e não poderia mais deixá-lo. E é neste momento que encontramos algo possível de ser lido como a primeira mulher a sofrer uma traição. A deusa, já morta, estava com o corpo todo purulento, coberto por vermes e pede para que o amado não a espie, já que era uma mulher muito vaidosa e não queria que o outro a visse de tal forma, tão horrenda. Izanagi a desobedece e ao

encarar o corpo da mulher de tal forma, se assusta e expressa sua repugnação. Enraivecida pela quebra da promessa do deus, Izanami o persegue para puní-lo, mas o outro consegue escapar da fúria da mulher e a aprisiona em *Yomi no Kuni*, fazendo dela a rainha do submundo.

Notamos na passagem acima a vaidade e a fúria feminina, elementos que podem ser vistos em vários momentos na nossa pesquisa. Consideramos isso problemático, pois na maioria dos encontros em que essa vaidade é expressada, o homem que está do outro lado não é visto como desrespeitador, muito pelo contrário! O deus que desrespeitou a vontade da mulher fazia isso por amor, de modo que passa a “justificar” a sua ação. Em contrapartida, a vaidade da mulher pode ser vista como superior à paixão do homem, colocando-a em um posicionamento de vilã da história, já que no ponto de vista romântico o amor seria o fator mais importante. Podemos relacionar esse descompasso também nas mulheres que tentaram escapar de Genji, pois como poderia uma mulher fugir de um homem que ama tanto? Por que ela não o aceita mesmo que isso seja agressivo para ela? Há uma mensagem sutil que coloca a beleza feminina como algo perigoso para os homens. Diante disso, qual a melhor forma de protegê-los dessas armadilhas? Impedindo que elas se sintam belas. Com isso em mente, acreditamos que a dor e o sofrimento entram no raciocínio da sociedade japonesa e passam a ser um elemento comum para que as mulheres sejam dignas de amor. Isso pode ser interpretado como um “mal necessário”. Desta forma, quando Lui, em *Cobras e Piercings*, decide por provocar desconforto nos homens com os quais ela se relaciona, ao mesmo tempo ela cria esse sentimento tanto para o leitor quanto para a sociedade japonesa, pois oferece uma proposta contrária àquilo que até então pôde ser lido como tradicional: quem irá sofrer para receber o amor serão os homens, não mais as mulheres.

Retomando Amateraesu e aplicando em *Cobras e Piercings*, apostamos que Lui, ao modificar seu corpo para se tornar uma deusa, se coloca ao lado de Hiratsuka Raichô ao exigir de volta o poder feminino, aquele que por direito é capaz de criar e destruir. Notamos também que a personagem poderia ter dito que se tornaria um deus, mas não, deusa é exatamente como ela se pronuncia, uma divindade feminina de potência<sup>96</sup>. Tornar-se deusa, além de seu aspecto abstrato, assume o discurso de empoderamento feminino, assim como um ato de emancipação da personagem e de construção da autonomia da mulher diante do patriarcado.

---

<sup>96</sup> Reforçamos que para esta análise estamos trabalhando com a tradução da obra, justamente para refletir sobre a recepção da obra em leitores brasileiros.

Em *As deusas e a mulher* (1984), a psiquiatra Shinoda Bolen nos fornece uma nova forma de encarar o divino presente no feminino:

O conhecimento das deusas proporciona às mulheres um meio de conhecerem a si próprias, conhecerem seus relacionamentos com homens e mulheres, com seus pais, namorados e filhos. Esses padrões de deusa oferecem também insight para aquilo que é motivador e até mesmo compulsivo, frustrante ou satisfatório para algumas mulheres e não para outras. (BOLEN, 1984, p. 14)

Por essa reflexão oferecida pela psiquiatra, podemos considerar que o discurso presente no desenvolvimento psicológico da protagonista da obra vai além de uma ação contra o sistema social japonês, ele também nos permite entender a jornada de autoconhecimento e desdobramento da identidade de Lui. Para isso, vamos retomar o começo da obra, em que a personagem decide por iniciar o seu processo de bifurcação lingual.

A primeira reação da jovem ao ter o contato com a *split tongue* foi a de questionar sobre a dor causada por aquele processo. Obviamente, ela sabia que o processo não era indolor, mas até que ponto ela poderia suportar essa dor? Era de seu conhecimento que a perfuração da língua fazia parte do grupo mais dolorido das aplicações de piercings, de tal modo que cortá-la deveria ser insuportável. Ama explica a ela alguns processos de bifurcações, apresentando o sistema gradual de bifurcação, em que se perfura a língua com um piercing de milimetragem menor e depois se aumenta até alcançar o limite da extensão da língua que poderia ser aberto com um fio de nylon, bisturi ou de qualquer outra forma.

Lui considerou que a dor não seria um fator que lhe faria desistir de sua *split tongue*. Ela estava decidida. O processo de modificação corporal não lhe era totalmente estranho, pois a personagem já tinha experiência com o alargamento de furos na orelha, descrito como algo viciante. Essa sua ambição (para não dizer vício) surgiu ao ter contato com outra jovem que tinha alargadores, o que de certa forma contribuiu para que ela fizesse o mesmo. Poderíamos pensar que Lui era então uma jovem influenciável, já que teve suas orelhas modificadas por admirar outra mulher, assim como decidiu dividir sua língua e ter o corpo tatuado também por admirar o corpo de outra pessoa. Entretanto, gostaríamos de levar essa discussão para outro viés, analisando que ao se deparar com esses novos corpos a protagonista passou a ter ciência de que ela poderia se reescrever, que essa era uma opção viável. Não que ela odiasse o seu corpo, mas que tivesse atingido um limite físico e psicológico no qual a mesma não se via mais. Acreditamos que essa visão de si mesma poderia ser lida como uma forma de expressar

os sentimentos de grande parte dos jovens da nação, que por diversos fatores não tem mais sentido na sociedade, na vida em geral.

## CAPÍTULO 2

### 2. Um corpo que escreve, um texto que transita

De maneira breve, no capítulo anterior, apresentamos aspectos gerais de *Cobras e Piercings*. Como comumente ocorre com as obras literárias, novas leituras chamaram a atenção para outros aspectos das personagens e de seus corpos. Assim, pensando sobre o impacto do livro sobre os leitores, permanecem os questionamentos: Quem é Lui? O que conta a sua pele? Quais são as vozes que foram gravadas em sua carne e transmitidas pelo texto? Acreditamos que a primeira seja respondida pelo texto: Lui é quem ela nos mostra ser, considerando que o romance é todo escrito em primeira pessoa. Para refletir sobre os demais questionamentos pensamos que Stuart Hall afirma que “somos confrontados por uma gama de diferentes identidades (cada qual nos fazendo apelos, ou melhor, fazendo apelos a diferentes partes de nós), dentre as quais parece possível fazer uma escolha” (HALL, 2000, p. 75). As diferentes partes são agora o nosso foco. Apoiando na proposta do sociólogo, resta-nos, então, dissecar o texto.

O primeiro momento de sobressalto surge logo no início do texto, quando após perguntar se Lui já tinha ouvido falar sobre *split tongues*, Ama informa que a língua bifurcada é como as de cobras, lagartos e outros répteis. Na tradução de Jefferson José Teixeira, ele complementa: "Só que... noutra espécie de bicho." (KANEHARA, 2007, p. 5) Embora a análise da tradução não seja o foco da nossa pesquisa, achamos pertinente o uso do vocabulário escolhido pelo tradutor. Se considerarmos as possíveis interpretações da palavra para leitores brasileiros, que não tiveram acesso à versão original, poderíamos interpretar o primeiro momento de desconstrução de identidade. De certa forma, podemos levar em conta que a humanidade é o que nos une em uma sociedade, é o fator comum, já que somos todos humanos. Logo, ao configurar o humano como um *bicho*, há um movimento de animalização do ser, que, como consequência, é empurrado para fora do seu antigo grupo. Para isso, poderíamos resgatar as propostas do naturalismo e refletir sobre a sua repercussão no período Meiji, em que encontramos - como mencionado no capítulo anterior - uma grande produção literária que expressa a solidão, desesperança e críticas à sociedade.

O que significa ser considerado um bicho dentro de uma sociedade? Acreditamos que essa outra criatura carrega uma suposta necessidade de ser controlada, domesticada, caso contrário se tornaria selvagem. No original, no lugar de “bicho”, Kanehara Hitomi escreveu “

人間も”<sup>97</sup> (*ningen mo*), ou seja, em “humanos também”. No caso, podemos verificar um movimento diferente. Enquanto na tradução temos a comparação homem-bicho, colocando o ser humano como protagonista da ação, em japonês temos o inverso, bicho-homem. Dessa forma, temos que o ser humano é visto como um bicho, ele é o desordeiro, o selvagem, não o contrário.

Não temos uma explicação para a escolha do tradutor, muito menos sabemos a intenção de Kanehara Hitomi ao trazer essa comparação, logo no início do texto. Mas a expressão “*ningen mo*” nos remete a outra leitura que foi muito popular entre os jovens japoneses do período pós-guerra: *O Declínio de um homem*. Escrito em 1948 por Dazai Osamu, o romance apresenta ao leitor o processo de perda da humanidade do protagonista Yôzo, que pode ser interpretado como o próprio Dazai, em um estilo muito familiar ao *watakushi shôsetsu*<sup>98</sup>. No original, temos *Ningen Shikkaku*<sup>99</sup> em que se lê *ningen*<sup>100</sup> como humano e *shikkaku*<sup>101</sup> como “incapaz de, desqualificado, ser uma falha, não mais”. O último termo não é tão simples de traduzir, mas nos permite essa compreensão de algo que deveria ser de uma forma e acaba não sendo. Há então esse ser, o protagonista, que não é mais capaz de ser humano, que é desqualificado como tal. O suicídio é um elemento que transita fortemente dentro do romance e assim como ocorreu no caso de *Os Sofrimentos do jovem Werther* (GOETHE, 1974) contribuiu para uma onda de suicídio no seu país de origem. Acreditamos que não podemos desconsiderar essa possível intertextualidade entre as obras, já que provavelmente Kanehara Hitomi tenha lido *O Declínio de um homem*, o que pode ter contribuído para a sua concepção de “não-mais-humano”.

Retornando *Cobras e Piercings* e refletindo sobre os efeitos da narrativa, agrada-nos bastante a proposta do selvagem e bestialidade, mas não acreditamos que isso seja o suficiente. Ao analisar a proposta de *bicho* de Ama, talvez não devamos focar apenas no resultado, mas sim no processo que ele passou para que perdesse o título de humano. Deste modo, passa a ser possível traçar o percurso de Lui e encontrar o ponto de partida do seu

---

<sup>97</sup> 「そうそう。蛇とかトカゲみたいな舌。人間も、ああいう舌になれるんだよ」(KANEHARA, p. 8, 2006)

<sup>98</sup> Para maiores análises, recomenda-se a leitura de *O Declínio de um homem absurdo*, de nossa autoria, disponível em [https://bdm.unb.br/bitstream/10483/21023/1/2018\\_WandersonTobiasRodrigues\\_tcc.pdf](https://bdm.unb.br/bitstream/10483/21023/1/2018_WandersonTobiasRodrigues_tcc.pdf)

<sup>99</sup> 人間失格

<sup>100</sup> 人間

<sup>101</sup> 失格



processo de desumanização<sup>102</sup>. Notamos também que o tom utilizado pelo tatuador e a presença da agressividade em sua fala nos indicam que ele alcançou o estágio animalesco, seu corpo já não corresponde mais ao de um humano e isso fez com que o seu comportamento também deixasse de ser. Ou seria o contrário?

Segundo Ermelinda Ferreira, podemos pensar a partir disso.

Nessas obras, o recurso à metáfora animal parece pertencer à velha tradição na qual uma pessoa é retratada como um animal para revelar mais claramente um aspecto do seu caráter. A utilização da máscara animal tem a função de desmascarar o homem, utilizando a simbologia que atribui a determinados animais o apogeu de um traço específico do caráter humano. (FERREIRA, 2011, p. 127)

Conforme visto anteriormente, não temos informações suficientes para traçar o passado de Lui. A mulher que nós conhecemos é aquela que já está envolvida com os outros dois rapazes, o desejo pela língua bifurcada e o processo de tatuagem em seu corpo. Mas o seu corpo nos indica que é resistente à dor, suportando desde pequenos piercings nas orelhas até relações sexuais masoquistas. Porém é apenas com Ama e Shiba que a protagonista passa a encarar a sua pele de forma diferente e a desafiar os seus limites, ao viver uma modificação corporal extrema.

Fazemos algumas ponderações sobre nossa própria leitura apresentada anteriormente. No primeiro capítulo, criticamos a ideia de que Lui não teria autonomia para decidir sobre as ações em seu corpo, evidenciado pelo questionamento de sua amiga Maki quanto ao fato de Ama fazer uma lavagem cerebral nela. Retomamos essa hipótese e destacamos uma passagem que atenua o nosso argumento do primeiro capítulo.

Foi meu primeiro contato com uma *split tongue*.  
-Não quer experimentar uma dessas? - ele falou, e, involuntariamente, me vi concordando com a sugestão do cara<sup>103</sup>. (KANEHARA, 2007, p. 5, grifo nosso)

Como pode ser observado, a personagem diz que concordou de forma involuntária, deixando-nos sem entender o seu comportamento. Se ela não quis, por que não desistiu? Qual foi o motivador para esse processo de sofrimento? Será que em algum momento ela se viu sem alternativas, além de continuar? Pensando nas várias ações contrárias aos padrões

---

<sup>102</sup> Escolhemos este termo, ao invés de animalização, justamente por Lui não concluir o processo de bifurcação lingual e pela proposta de tornar-se uma deusa. Não acreditamos que a ação seja, de fato, a divinização da personagem, mas sim um processo de tornar-se não-mais-humana.

<sup>103</sup> 男の言葉に、私は無意識のうちに首を盾に降っていた。No original, o comportamento da protagonista é o mesmo, não houve intervenção do tradutor.

normativos, parece-nos haver a rebeldia pela própria rebeldia, já que a protagonista não traz, de forma clara e anunciada, uma crítica à sociedade. Por mais que a protagonista tenha tomado grandes decisões, indo contra a matriz normativa, não podemos negar que a narrativa de Lui nos apresenta uma adolescente facilmente influenciável. Isso, entretanto, não deslegitima o empoderamento conquistado e construído em Lui.

A primeira forma de influência sofrida pela personagem se mostra no desejo pela *split tongue*. Logo em seguida, Lui relembra o primeiro contato com uma modificação corporal mais simples, a perfuração do lóbulo da orelha e o seu alargamento. Informa que alargou sua orelha porque teve contato com outra mulher, dois anos mais velha. Perguntamo-nos então se essa ação de “copiar” outros corpos se manifesta de forma consciente. Pensando nisso, resgatamos a fala de Hall (2000) acerca da escolha dos indivíduos ao que somamos a noção de “viagem” proposta por Guacira Lopes Louro. Em seu ensaio, sobre a teoria *queer*, a pesquisadora oferece o seguinte pensamento:

Na pós-modernidade, parece necessário pensar não só em processos mais confusos, difusos e plurais, mas especialmente, supor que o sujeito que viaja é, ele próprio, dividido, fragmentado e cambiante. É possível pensar que esse sujeito também se lança numa viagem, ao longo de sua vida, na qual o que importa é o andar, e não chegar. Não há um lugar de chegar, não há destino pré-fixado, o que interessa é o movimento e as mudanças que se dão ao longo do trajeto. (LOURO, 2018 s/p)

Acreditamos que esse caminhar encaixa perfeitamente naquilo que interpretamos sobre o corpo de Lui. Nem precisamos refletir sobre os aspectos simbólicos da ação de caminhar para identificá-la na narrativa. O ato de entrar na *Desire*, “uma loja meio *punk*, que fica no subsolo de um prédio afastado da área comercial da cidade.” (KANEHARA, 2007, p. 8), o dançar nas baladas, os passos ao lado de Shiba e Ama, o reconhecer um corpo, o fugir da polícia, todos evidenciam os vários movimentos no texto, os quais, conforme disse Louro, nem sempre almejam um destino. Ao correr, quando ouviram a sirene da polícia, após espancar um gângster, os jovens não sabiam para onde estavam fugindo. Só sabiam que precisavam correr.

Esses movimentos assumem uma força maior do que o ato de se deslocar. Conforme mencionado antes, nós não temos total poder sobre os nossos corpos e não somos livres para atravessar fronteiras sem as devidas permissões. Dessa maneira, julgam-se aqueles que não pertencem a um lugar, aqueles que, embora a palavra ofereça um tom poético e aventureiro, são nômades por não terem um solo para chamar de seu.

Os nômades estão sempre no meio. A estepe cresce pelo meio, ela está entre as grandes florestas e os grandes impérios. A estepe, a grama e os nômades são a mesma coisa. Os nômades não têm nem passado nem futuro, têm apenas devires, devir-mulher, devir-animal, devir-cavalo: sua extraordinária arte animalista. Os nômades não têm história, têm apenas a geografia. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 26)

O pensamento de Deleuze nos permite justificar essa aversão e estranhamento. Os nômades - e aqui podemos classificar os protagonistas da obra, como tais - são destituídos de seus registros, são transeuntes que sofrem apagamentos, são tratados como animais. Temos aqui, novamente, o abandono do humano. Dessa forma, sobra para esses indivíduos viver em sua maior potência, tornando-se os *freaks*<sup>104</sup> da sociedade.

Retomando a obra, podemos nos lembrar da cena em que Lui caminhava à noite ao lado de Ama e de sua amiga Maki. Esse passeio levou os jovens ao encontro de assediadores, resultando em uma briga, na qual Ama arranca os dentes de um dos agressores. Podemos pensar nesse episódio a partir de uma noção ampliada de modificação corporal, pois encontramos dois corpos cuja forma original foi transformada. Há o homem abatido, que teve o rosto desconfigurado pelos socos, perdendo também alguns dentes, e a mão de Ama coberta de sangue, tanto seu, quanto do outro homem. A violência foi uma escolha, de ambas as partes, a mudança no destino foi uma consequência dela. Os personagens decidem fugir e pouco depois Lui chega à conclusão de que é preciso modificar a aparência de Ama para que ele não seja reconhecido pelas buscas policiais. Vemos, então, a autonomia das escolhas, a consequência das mesmas e as múltiplas variações de um caminhar da protagonista. Temos um corpo que se movimenta e, com ele, tanto o destino, quanto o presente de Lui constroem uma identidade.

Retornando ao nosso questionamento anterior sobre a presença da consciência de Lui, ao “copiar” outros corpos, acreditamos que não há uma resposta definitiva para tal. Tanto que a mulher confirma que a “lavagem cerebral era uma hipótese impossível de ser descartada” (KANEHARA, 2007, p. 24), logo, não descartamos a ideia de ela se espelhar em outras pessoas e desejar ser vista como elas, mas, mais do que tudo, entendemos que o corpo é - assim como a nossa pesquisa - uma jornada, que recebe constantes intervenções, agressões, aspirações e sofre a metamorfose. De alguma forma, somos todos nômades, caminhando para o desconhecido. Mesmo que tenhamos uma meta, não sabemos se ela será alcançada. Pedras surgem e podem mudar o fluxo do rio.

---

<sup>104</sup> Embora o termo apareça em itálico, não fazemos referência à tradução da palavra em língua inglesa, de aberrações. *Freaks*, nesse cenário, é uma ressignificação do termo, aproximando-se do *queer*, que vem sido utilizado pelas pessoas adeptas às modificações corporais e do orgulho *freak*.

Recuperando os pensamentos de Lui, percebemos que além do ato de reproduzir as informações, há de maneira bem pontual o processo de assimilação das modificações corporais. E a jovem nos traz um exemplo peculiar, que se ajusta ao que discutimos em nossa pesquisa.

Procurei lembrar dos tipos de *body modifications* que eu conhecia. A prática de enfaixar os pés das meninas para mantê-los num tamanho minúsculo, a redução da cintura com espartilhos apertados, a extensão do pescoço executada por certas tribos. (KANEHARA, 2007, p. 16, grifo nosso)

No trecho acima, encontramos três referências, duas delas de matriz asiática e todas voltadas originalmente para corpos femininos. Os três exemplos citados fazem parte da agenda do corpo de mulheres. Vimos inclusive no capítulo anterior, na breve introdução aos pés-de-lótus, que historicamente essa prática teve início na China na dinastia Tang e perdurou até o ápice da Revolução Industrial. A história oral nos oferece que esse ideal de “beleza” deu início quando o imperador Li Yu se apaixonou por uma dançarina de pés bem pequenos, durante a apresentação de uma dança tradicional: a dança de lótus. Acredita-se que a partir de então a tradição virou “moda” e que as mulheres de toda a China queriam ter os pés pequenos para também conquistar o imperador. Podemos interpretar que a “conquista” do imperador não seria efetivamente possível para uma simples mulher da China do século X, mas seria a representação de um desejo por um homem detentor de poder. Na realidade, trata-se da imposição de um modelo de desejo a se seguir, pois essas mulheres tiveram a liberdade de desejar castrada, moldada por uma forma “exemplar” de querer e de se portar na sociedade.

Essas mulheres chinesas passavam grande parte de suas vidas com os pés amarrados a fim de assegurar um bom casamento, em uma vida dedicada aos padrões de beleza. Fica evidente a marca do patriarcado: por muito tempo essas mulheres foram vistas em uma função economicamente improdutiva na sociedade, por conta de seus pés enfaixados. Essas personalidades que tinham os seus pés amarrados não levavam uma vida de beleza ociosa, mas ao contrário, elas cumpriam um propósito econômico crucial na área da manufatura, especialmente no campo, onde jovens garotas de seis anos já exerciam trabalhos braçais.

A tradição do pé-de-lótus persistiu por tanto tempo porque estava assentada numa lógica econômica clara: era uma maneira de garantir que as mulheres permanecessem sentadas trabalhando, incapacitadas de se locomoverem sem sentirem dores profundas, por muitas horas do dia. Podemos considerar que tal costume era uma forma de escravização dessas chinesas. Não era apenas escravização do corpo e do trabalho, pois a dor e a exaustão

impediam que essas mulheres tivessem condição de pensar além do que lhes eram imposto, provocando o aprisionamento intelectual dessas chinesas.

Estima-se que cerca 4,5 bilhões<sup>105</sup> de chinesas foram submetidas a essa prática de tortura, o que nos permite refletir sobre até que ponto a sociedade masculinista pode chegar para obter aquilo que deseja e provar o seu poder perante essas mulheres.

As marcas de gênero e sexualidade, significadas e nomeadas no contexto de uma cultura, são também cambiantes e provisórias, e estão indubitavelmente envolvidas em relação de poder. (...) Em ambas as direções, é no corpo e através do corpo que os processos de afirmação ou transgressão das normas regulatórias se realizam e se expressam. (LOURO, 2018 s/p)

O que podemos refletir sobre as modificações corporais partindo desse exemplo que por anos fez parte da cultura chinesa? Entendemos que o sistema patriarcal e androcêntrico desenvolve inúmeras maneiras de atingir a liberdade do corpo, assim como faz na política e na economia. Esse exemplo é indicativo de mecanismos que persistem também provocando o silenciamento de mulheres.

Podemos citar outras “pequenas” modificações corporais que muitas vezes passam despercebidas, caindo inclusive no discurso corrente de que são elementos comuns da sociedade, internalizados na cultura e que não desempenham papel nessa dita formação de tecnologias de gênero. Porém alertamos que, mesmo internalizadas e corriqueiras, essas práticas desempenham grande papel na formação das sociedades e nas relações entre os indivíduos. Guacira Louro (2018) discute que, mesmo na “normalidade” dos corpos várias atitudes foram estabelecidas arbitrariamente como adequadas e legítimas por uma sociedade.

Ao nascer, por exemplo, incontáveis meninas ainda têm as orelhas furadas. Muitos pais justificam que é melhor realizar essa mutilação enquanto bebês, já que elas não vão se lembrar da “dor”. Quanto a isso, podemos dizer com propriedade que essa dor é mínima e que as meninas não iriam sofrer, quando mais velhas, caso decidissem por conta própria ter as orelhas adornadas. Outra justificativa que nos permite identificar o peso dessa perfuração dialoga melhor com a nossa proposta: elas têm as orelhas furadas, para que outras pessoas consigam identificá-las facilmente como do sexo feminino. Guacira Louro (2018) complementa a nossa fala:

Definir alguém como homem ou mulher, como sujeito de gênero e de sexualidade significa, pois, necessariamente, nomeá-lo segundo as marcas distintivas de uma

---

<sup>105</sup> Informações retiradas em <http://www.bbc.co.uk/dna/ptop/alabaster/A1155872>

cultura - com todas as consequências que esse gesto acarreta: a atribuição de direitos ou deveres, privilégios ou desvantagens. Nomeados e classificados no interior de uma cultura, os corpos se fazem históricos e situados. Os corpos são “datados”, ganham um valor que é sempre transitório e circunstancial. A significação que lhes atribui é arbitrária, relacional e é, também disputada. (LOURO, 2018 s/p)

Passa a ser indiscutível que as normas regulatórias de gênero e sexualidade estão presentes de diversas formas e que a sociedade androcêntrica<sup>106</sup> sempre encontra uma forma de renová-las. A cultura do parto atual em muitas sociedades é basicamente consequência de um homem que escolheu por ter “satisfação” ao invés de aliviar o sofrimento das mulheres. O rei Luís XIV, precursor dessa prática, adorava ver os nascimentos, então ele simplesmente usufruiu de seu poder e determinou uma posição em que pudesse ver a vagina de forma mais clara. Dessa forma, o rei fez com que as suas mulheres passassem a parir na posição deitada. Além disso, o rei também determinou a presença de parteiros masculinos, ao contrário das populares doulas que compreendem melhor o que as parturientes estão sentindo. Seria uma forma de compartilhar sua perversão com outros homens? Muito provável.

Após essa explicação relacionada à modificação em pés e orelhas de mulheres e meninas, damos continuidade às modificações corporais mencionadas por Lui na citação anterior. Como vimos, a personagem menciona a técnica de afinamento da cintura. Claramente, ao falarmos sobre o uso dos espartilhos, temos outro conflito entre beleza e saúde das mulheres. Tão agressiva quanto as outras modificações corporais, a vestimenta atravessou classes sociais, profissões, gêneros e continentes, tanto que até hoje lidamos com suas variadas heranças, entre elas o sutiã. Anna Cláudia Fernandes (2013) nos traz um trocadilho muito adequado para o desempenho político do espartilho, que era de “colocar cada um no seu lugar”. (FERNANDES, 2013, p. 1) e completa:

E no caso das mulheres, as roupas femininas, apoiadas por outras instituições sociais, podem ter servido para colocá-las em um papel aparentemente submisso e passivo, principalmente durante a era Vitoriana, quando a passividade era um ideal da aparência feminina. (FERNANDES, 2013, p. 1)

Na Era Vitoriana, a proposta original do espartilho (assim como a do sutiã contemporâneo) era de levantar, dar forma aos seios e contribuir para a postura ereta da mulher. Como consequência, mulheres que tinham a cintura fina passaram a ser consideradas como as mais belas, instituindo, assim, uma ditadura da beleza. Uma das várias consequências

---

<sup>106</sup> Termo criado por Lester F. Ward. Este nos traz a interpretação de colocar o homem (no sentido de sexo masculino) como o centro das coisas, o modelo e padrão a ser seguido. Uma sociedade androcêntrica seria aquela que toma as experiências masculinas como a de todos os seres humanos e essas são lidas como a norma universal do comportamento, deixando de lado a experiência feminina.

provocadas pelo uso dos espartilhos era a falta de ar. Para acentuar a cintura fina, eram apertados ao limite da mulher, dificultando seus movimentos e comprimindo o seu tórax.

Summers (2001, p. 107) aponta para o fato de a peça ter sido fundamental para a construção da feminilidade estereotipada, durante o período vitoriano, sob seu aspecto frágil e doente, ao criar e manter uma debilidade feminina, ressaltando o estereótipo da “oposição direta ao seu binário masculino, identificados pela força, coragem e capacidade”. (FERNANDES, 2013, p. 2)

A longo prazo, podemos trazer outras consequências, como o deslocamento do útero, problemas respiratórios, deficiências na coluna, costelas quebradas, abortos e várias outras violências. Não vamos nos aprofundar tanto nos espartilhos e na proposta de afinar a cintura, justamente por ser uma técnica mais popular e até hoje muito discutida. Mas ressaltamos que, assim como a deformação dos pés das chinesas, essa é outra tecnologia criada e sustentada pelo sistema patriarcal.

Por fim, Lui menciona a extensão do pescoço feita por algumas etnias. Essa modificação corporal acabou se tornando muito ampla, já que não direciona o leitor a uma comunidade em específico. Uma das referências encontradas pertence a um grupo que atualmente ocupa uma pequena região da Tailândia: as mulheres Padaung. Do grupo étnico Karen, elas - assim como sua comunidade - são refugiadas do Myanmar<sup>107</sup>. Durante a década de 1970, instaurou-se uma ditadura no país, de modo que as tribos Karen, assim como a Kayan (tribo das mulheres Padaung), foram forçadas a fugir das suas terras e seguir para a região do nordeste da Tailândia e se estabelecer como refugiados.

Até hoje, esses grupos de refugiados lutam como uma minoria étnica, tanto nos aspectos sociais quanto legais. Muitas famílias ainda sofrem dificuldades na tentativa de alcançar a cidadania das crianças nascidas no território tailandês, enfrentando resistência do governo<sup>108</sup>, que não apenas recusam a cidadania, mas também assistência médica, educação e salários dignos, transformando o território ocupado em um zoológico humano. Nesse contexto, muitas dessas mulheres sofrem com o dilema que é escolher criar suas crianças sem as argolas nos pescoços - no intuito de gerar uma passabilidade<sup>109</sup> tailandesa - e deixar de lado uma das principais tradições e elemento identitário da cultura Kayan. De acordo com Theurer (2014), não há uma origem clara e definida para o uso dos adornos. As fontes e as

---

<sup>107</sup> Conhecido até 1989 como Birmânia.

<sup>108</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=FVcasZUHWx4>

<sup>109</sup> Capacidade da pessoa se “passar” por uma determinada etnia, sexualidade, gênero, como uma membra de um grupo. O termo vem do inglês “passing” e comumente é utilizado no contexto das identidades trans e não binárias.

informações passadas pelas próprias Padaung divergem. Devemos considerar também os impactos de um grupo de refugiados: muitas fontes são perdidas, destruídas e abandonadas nas jornadas. Algumas tradições se perdem, outras assumem caráter cotidiano e perdem o valor ritualístico. Infelizmente, essa é uma realidade comum do pós-colonialismo.

Questionadas sobre a origem dos anéis, muitas mulheres Padaung oferecem respostas diferentes. Muitos repórteres afirmam que o costume começou a proteger as mulheres dos tigres, que costumam atacar no pescoço. Outros dizem que os anéis impediriam os traficantes de escravizados de levarem suas mulheres. Uma mulher Padaung explica: “Essas são histórias contadas por pessoas que não sabem. Algumas tribos têm orelhas compridas; alguns têm joelhos grandes; alguns têm pescoços longos. Depende de seus pais. Minha mãe tinha pescoço comprido, então eu tenho pescoço comprido” (Mydans 1). Mu Ree, outra mulher Padaung, ri: “As pessoas dizem que os usamos para nos proteger dos tigres, não é verdade! É parte da nossa tradição Kayan, nossa identidade cultural como povo dragão. Nós achamos lindo” (Cadigan). Como Mu Ree, Khoo Thwe, uma Padaung escolarizada que cresceu na tradição Padaung profundamente enraizada, diz que os anéis têm como objetivo conectá-los à “memória de [sua] Mãe Dragão” (18). Khoo Thwe diz que os Kayans descendem de uma “dragão fêmea que se casou com um anjo humano” (9). Os anciãos em sua tribo usavam os anéis como um “santuário familiar portátil”, pois permitiam que os membros da tribo “tocassem neles apenas para usar sua magia para curar doenças, [ou] abençoar uma jornada” (18). (THEURER, 2014, p. 53, tradução nossa)<sup>110</sup>

Pensando então nessas mulheres refugiadas, espanta-nos de certa forma as aproximações que podemos fazer com Lui. Para as Padaung, continuar com o uso das argolas no pescoço significa manter viva a identidade de seu povo. É olhar para outra mulher e falar “juntas, nós nos tornamos uma só”, é criar uma comunidade e marcar o seu território, por mais cruel que ele seja. Lui, ao tatuar o seu corpo e iniciar o processo de bifurcação lingual, traça um objetivo similar de legitimar sua identidade. Não apenas de escopo egoísta, ela se encontra com Shiba e Ama, e o caos dos dois lhe traz a sensação de lar, por mais complexo que seja. As duas modificações corporais marcam isso, quem elas são.

Deixamos claro que essa comparação se dá de forma livre, sem qualquer intuito de romantizar o sofrimento das Padaung e de sua comunidade. Na realidade, destacamos os

---

<sup>110</sup> No original: Questioned concerning the origins of the rings, many Padaung women offer differing responses. Many reporters claim the custom began to protect women from tigers, which typically attack at the neck. Others say the rings would keep the slave traders from taking their women. One Padaung woman explains, “These are stories told by people who don’t know. Some tribes have long ears; some have big knees; some have long necks. It depends on your parents. My mother had a long neck, so I have a long neck” (Mydans 1). Mu Ree, another Padaung woman laughs, “People say we wear them to protect us from tigers, not true! It’s part of our Kayan tradition, our cultural identity as dragon people. We consider it beautiful” (Cadigan). Like Mu Ree, Khoo Thwe, an educated Padaung who grew up in the deeply rooted Padaung tradition, says the rings are meant to connect them to “the memory of [their] Dragon Mother” (18). Khoo Thwe says the Kayans descended from a “female dragon who mated with male human angel” (9). The elders in his tribe used the rings as a “portable family shrine” as they allowed the tribe members to “touch them only to draw on their magic-to-cure illness, [or] bless a journey” (18).



efeitos do exotismo nos corpos modificados e como múltiplas culturas são dizimadas e torturadas para agradar e satisfazer a cultura capitalista cisheteronormativa<sup>111</sup>. Feita essa ressalva, retomamos a comparação para questionar o efeito da decisão de manter os adornos e modificações. No caso das Padaung, a retirada das argolas permite que as mulheres passem como cidadãs tailandesas, recebendo os benefícios pelos quais elas tanto lutam. Em contrapartida, estarão deixando de lado todos os esforços e sacrifícios do processo de colonização que enfrentaram. Se abdicarem daquilo que as define e marca sua cultura, coletivo e ancestralidade, por que ter enfrentado tudo que enfrentaram? Qual o objetivo de tanto esforço? Talvez teria sido mais fácil ter abandonado tudo e ter permanecido na sua terra natal. Talvez tivesse sido melhor apenas morrer.

O caso das Padaung contribui muito para a nossa reflexão, quando a sua principal marca de cultura é trazida por Lui. De uma forma ou de outra, não é fácil abandonar aquilo que nos define. Na verdade, nem sempre percebemos quais elementos constituem nossa existência e sequer sabemos identificá-los. Por que alguns guardam aquele sapatinho ou cobertor, de quando ainda éramos um bebê? Não há uma memória, originalmente nossa, que contempla esse período da existência, esses são frutos plantados em nossa mente. Mas de alguma forma, esses objetos ainda compõem um sentido muito íntimo, que marca a nossa jornada, nos lembra daquilo que um dia fomos.

No caso de Lui, suas modificações corporais também acarretam em decisões. Um tempo após o início da narrativa, finalmente descobrimos que a jovem tem uma profissão e que, por mais que seja ao bel prazer, ela é capaz de se sustentar sem agir como uma parasita na vida dos outros.

Começara esse trabalho há seis meses, atraída pela sua simplicidade. Era possível faturar dez mil ienes apenas servindo bebidas durante um evento de aproximadamente duas horas em algum hotel. Nessas horas me alegro de ter nascido com um rosto que as pessoas acham bonito.

[...]Recebi um quimono vermelho espalhafatoso e teria de usar uma peruca lisa castanha que trouxera comigo. Em empresas de primeira linha, as meninas de cabelo tingido de loiro não podem atuar como acompanhantes. Como eu me recusava a tingi-lo de castanho, era obrigada a carregar sempre comigo a tal peruca.

[...] -Senhorita Nakazawa. [...] Seus piercings... - disse o gerente, claramente me censurando.

[...] Se fosse apenas um par de brincos comuns, ninguém criaria problemas.

[...] - Senhorita Nakazawa? - ouvi novamente a voz do gerente. [...] Por acaso isso aí é um piercing?

Imediatamente percebi que ele se referia ao meu piercing lingual.

---

<sup>111</sup> A cisheteronormatividade se adequa mais ao contexto, já que aqui estamos nos aproximando do discurso que pertence às pessoas cis (aquelas que a identidade de gênero condiz com o sexo biológico). Deste modo, não há uma manifestação que contrarie as pessoas trans que são heterossexuais.

-Sim, é.  
-Poderia retirá-lo?- pediu o gerente, com a fisionomia onde se viam sinais de transtorno.  
-Ah, acabei de colocá-lo e não pretendo tirá-lo.  
O gerente se pôs novamente a pensar. Não sabendo o que dizer, apenas balbuciava palavras curtas.  
-Não se preocupe. Não pretendo abrir muito a minha boca. - disse, sorridente, me aproximando dele. (KANEHARA, 2007, p. 57-60; grifo nosso)

Como podemos ver, mesmo que em condições totalmente diferentes das outras mulheres citadas anteriormente, o corpo de Lui também é colocado em debate pelo sistema. No primeiro grifo, a protagonista mostra ter consciência do privilégio de ter “um rosto que as pessoas acham bonito”. É evidenciado que pessoas que não correspondem ao padrão estético e possuem corpos fora do eixo normativo não possuem as mesmas oportunidades que os demais. É, de certa forma, óbvia essa constatação, mas a questão a ser observada é que Lui tem consciência dos seus privilégios e os usa ao seu favor. Não sabemos muito bem que posição tomar diante dessa situação. Deveríamos criticá-la? Acreditamos que não seria a melhor resposta. Como citado no começo, os humanos aqui funcionam como bichos, e como tais precisam sobreviver à selva em que habitam. Sua beleza passa a ser vista como uma habilidade.

E mesmo com seus privilégios, ainda enfrenta dificuldades por fugir da normatividade. Para manter-se trabalhando, é forçada a usar uma peruca para cobrir o seu cabelo tingido, o que soa ridículo. A esse respeito, traçamos aqui uma similaridade com a autora da obra. Como mencionamos na introdução, a mídia dedicou grande parte do seu tempo para falar sobre a aparência de Kanehara Hitomi durante a celebração do Prêmio Akutagawa. Pareceu-nos que o corpo da autora importava mais do que a obra galardoada. E sim, em muitos casos - e arrisco dizer que a maioria - a aparência vem em primeiro lugar.

Em seguida, nos mostra outro aspecto óbvio: “Se fosse apenas um par de brincos comuns, ninguém criaria problemas”. De fato, ninguém criaria problemas. É curioso que a expressão de raiva se une ao conformismo. Ninguém criaria problemas, mas mesmo assim criam. Fazer o quê? Há esse movimento de que os outros se esforçam mais para negar novas ideias do que simplesmente aceitar as mudanças do “comum”. A energia gasta para agredir poderia ser dedicada para evoluir. Mas não é, tanto que é trazido o termo “transtorno”, por parte do gerente. É como ele se sente diante do corpo de Lui, que até então tem modificações corporais mais “simples” e consideradas menos radicais. Mesmo assim, o desconforto está presente.

Embora não consideramos Lui uma pessoa insubordinada, pautando-nos em seus relacionamentos e escolhas, notamos grande poder nas respostas que a jovem deu ao seu empregador. Ela se recusou a retirar suas características para agradar a hierarquia. Usou uma peruca para disfarçar o cabelo, mas não o mudou, não retirou o piercing da língua, simplesmente passou a abrir menos a boca. A jovem articulou maneiras de conservar a sua identidade visual e adaptar-se às normas da empresa/sistema. Não desconsideramos o seu privilégio ao conseguir realizar essas façanhas. Em vários cenários, não há como disfarçar a cor da sua pele, uma deficiência, ou outras características que podem ser visualmente notadas.

Pensando na resposta de Lui, mesmo que a solução tenha sido a de se adaptar à expectativa normativa, esse corpo divergente é representado e reivindicado. É um degrau a mais para alcançar a livre transição dessas identidades em espaços não marginalizados. Podemos pensar em um funcionário de uma grande empresa que se identifica como gay, mas que tem que fingir ser heterossexual para não perder o emprego ou ser humilhado. Infelizmente, esse indivíduo está sendo forçado a se reprimir, mas continua sendo uma pessoa não heterossexual que conquistou o seu espaço, o que significa que outra geração também alcançará esse destino até o momento de não haver mais repressão. Ainda sobre esse assunto, é interessante retomarmos o episódio de assédio dos gângsters e a resposta agressiva de Ama, em que fica evidente o privilégio e a complexidade de algumas escolhas. Não é em toda situação que podemos simplesmente falar “eu me recuso”.

Após ler no jornal que a polícia estava investigando o assassinato de um dos agressores, Lui, para proteger o rapaz, decide modificar a sua aparência. Ama tem seu cabelo pintado de outra cor e passa a andar com blusas de manga comprida, escondendo suas tatuagens. Ele poderia muito bem se recusar a realizar essas mudanças, o rapaz sequer sabia o verdadeiro motivo para isso, só que o preço seria muito alto - embora no fim das contas, tenha pago pelo crime da mesma forma.

Fica evidente a pressão da sociedade para disfarçar, esconder e retirar elementos que marcam um indivíduo singular, transformando-o em “só mais um transeunte”. Ser diferente provoca desconforto, e a sociedade está confortável demais para desejar qualquer mudança. Para além do conforto, ela constrói e estimula cada vez mais a individualidade. Como podemos ver na passagem “Por mais *punk* que fosse, no fundo era igual a qualquer pessoa.” (KANEHARA, 2007, p. 27), o “diferente” está sendo comparado com “qualquer pessoa”, aquelas que correspondem ao padrão da sociedade. O movimento que queremos destacar é: quem está sendo colocado no lugar de quem? É muito simples colocar o outro no nosso

contexto, forçá-lo a pensar e agir como nós. Falta também nos colocarmos no lugar do outro e tentar entendê-lo como é, pelas suas particularidades, não pelas suas diferenças em relação a nós. Se for para encontrar um aspecto que une as identidades, tornando todos como “qualquer pessoa”, encontramos a morte. Ou melhor, ela nos encontra. Ainda assim não temos controle sobre os nossos corpos, muito menos os estranhos que cruzam os nossos caminhos.

Acreditamos que o pensamento de Lui não se distancia tanto do nosso, mas há um desapego que talvez seja difícil de contemplar. Há sentido em sua solidão, da mesma forma que há o vazio. Pode-se então, ao refletir sobre a sua morte, parece que o vazio que ocupava o seu corpo passou a tomar posse dele. Lui deixaria de ser uma não-mais-humana para ser o nada. Ao contrário de como vamos perceber o corpo ao longo do texto, a protagonista acredita que quando não há mais a vida, não podemos encontrar sentido, memória, história. Ela também não pensa no outro, não cogita a hipótese de que não apenas morremos, mas também deixamos de viver para um outro e é ele quem sofre. O nosso corpo deixa de ser uma jornada nossa e passa a ser a imagem para quem ficou. Provavelmente o sentimento de solidão da jovem é tão grande que nem nisso seria capaz de pensar.

-Se um dia você sentir vontade de morrer, me permita que a mate - disse Shiba, encostando a mão sobre a minha nuca.

Sorri, assentindo. Radiante, ele me perguntou:

-Posso foder seu cadáver?

-Depois de morta, pouco me importa o uso que farão de meu corpo. - respondi, dando de ombros.

Como diz o ditado, os mortos não falam. Não há nada de mais sem sentido do que ser incapaz de expressar sua opinião sobre as coisas. Por isso, custo a compreender por que as pessoas gastam tanto dinheiro com lápides. Que interesse poderia eu ter num corpo no qual minha mente não habita mais? Não me importaria de ter meu cadáver devorado por cães. (KANEHARA, 2007, p. 77)

Agora, buscando entrar na cabeça da protagonista e tentando enxergar a morte através de suas palavras, de fato, o que nos importa? Após a morte, não seremos nada além de um pensamento, uma história. Cada um vai contá-la de acordo com o seu ponto de vista, sua interpretação de nós. Mas reforçamos que é preciso lembrar que sempre há uma jornada, que não podemos nos ater apenas ao destino e ao ponto de partida do nosso caminhar. Com tal pensamento em mente, há o desconforto com o descaso de Lui para com o seu corpo. Constantemente a vida parece não fazer sentido e, se é assim, por que ela quer mudar o seu corpo? Se a vida não faz sentido, muito menos a morte, por que promover significados nessa pele que marca a sua jornada? A mesma nos oferece duas respostas distintas, em momentos diferentes da narrativa.

Repetia para mim mesma que tudo estava bem. Tinha um piercing lingual, concluíra a tatuagem e estava ansiosa para terminar minha *split tongue*. Poderia continuar a levar uma vida comum sem alterá-la em nada, mas decidi mudar. Isso poderia ser interpretado como virar as costas a Deus ou acreditar demais em si mesma. Eu vivera até então sem possuir nada, despreocupada e sem remorsos. Meu futuro, tatuagem e *split tongue* deviam ser destituídos de sentido. (KANEHARA, 2007, p. 82)

Nessa primeira parte, Lui tinha realizado a sua tatuagem e o processo de bifurcação lingual já estava chegando ao fim, de modo que seus objetivos estavam sendo conquistados. A única coisa que faltava era transformar a sua língua humana em uma de cobra. Nessa reflexão, Lui propõe que o fato de ela decidir alterar a vida e seu corpo seria ir contra Deus ou acreditar demais nela mesma. Ir contra o seu suposto criador, ao qual ela é vista como subordinada, e dedicar toda sua confiança em si mesma é justamente uma forma de se livrar das amarras do outro, qualquer que seja ele. Ter confiança nos próprios atos, decisões e crenças é uma ação emancipadora e política. Retomando a discussão sobre o corpo pós-morte, o próprio texto nos indica que Lui estava errada em pensar de tal forma. A citação a seguir colabora com a nossa proposta de que o corpo é capaz sim de desempenhar outras funções além de apodrecer. Ele pode ser considerado oco de alma, mas nunca será destituído de uma história, de uma voz, tal como podemos perceber em relação à morte de Ama.

Quando o corpo foi descoberto eu imaginei se tratar de vingança de algum membro do crime organizado, mas ao ver o corpo comecei a duvidar disso. Não creio que os gângsteres deixassem provas que os incriminassem como queimaduras com cigarro ou varetas de incenso enfiadas no pênis da vítima. (KANEHARA, 2007, p. 109)

Ao ver os detalhes dos ferimentos de Ama, Lui rapidamente deixou de lado a associação do assassinato com os gângsters. Sua constatação se deu por causa dos ferimentos no corpo. De fato, um criminoso profissional e com vasta experiência não teria deixado marcas tão óbvias, tampouco permitiria que o corpo fosse encontrado. Pela nossa leitura, apostamos que o criminoso tenha sido Shiba. A narrativa nos encaminha a essa suposição embora não ofereça uma resolução do assassinato. O que nos leva a pensar dessa forma é o fato de que o tipo de incenso que encontrado no pênis de Ama ser a mesma essência de difícil comércio que Shiba costuma queimar. Do mesmo modo, o suspeito também fumava Marlboro Mentol, o mesmo cigarro usado para queimar a pele do rapaz mais novo. O motivo pelo qual acreditamos que o assassino era o amante de Lui está no fato de ele sentir prazer em assistir ao sofrimento da mulher.

O sexo estava se tornando rotineiro, inclusive as violências e sadismos que faziam parte do ato entre os dois. Lui já estava se acostumando com a dor, não demoraria muito para o jogo de sadismo se dissipar. Era preciso um sofrimento verdadeiro. E Shiba - assim como o deus de que ele acreditava ser filho - é egoísta. E da mesma forma que Lui pretendia aprisionar o dragão e o Kirin em suas costas, Shiba gostaria de fazer o mesmo, só que com a mulher.

O rapaz não demonstrava ter escrúpulos ou pudor. Aos nossos olhos, todas as suas ações eram premeditadas, ele era um jogador. E neste jogo, ele não estava disposto a perder. Ama no começo funcionava como um pião, que servia para dar início ao jogo e, quando não fosse mais útil, seria descartado. Lui era o prêmio, seu corpo e alma seriam os mais preciosos de todos os troféus. Embora Ama tenha tido o seu corpo destruído e Lui tenha abandonado, no final, todas suas expectativas para as modificações corporais, ela ainda estava viva. Ou melhor, passara a reconhecer que estava viva. O seu órgão quase partido ao meio ainda era uma língua, sua pele ainda era capaz de cicatrizar. É uma resistência. Mesmo com todas as violências sofridas, Lui encontrou uma forma de recuperar um sentido para sua existência e, por mais simples - e estranho - que fosse, bastava. Além disso, pode ter sido a maior política dos corpos em *Cobras e Piercings*: a resistência de continuar transitando, promovendo desconforto e absurdos.

Quando decidi me tatuar, desconhecia o motivo que me impulsionava a fazê-lo. Agora posso me orgulhar do sentido que existe na tatuagem. Estou colocando olhos no dragão e no Kirin para que eu própria possa ter vida. Sim, tenho vida, assim como eles a têm.

-Não tem perigo de eles saírem voando? - perguntou Shiba, espetando a agulha em minhas costas.

-Quem poderia impedi-los? - Eu sorri e lancei um olhar de soslaio sobre Shiba. Provavelmente ele não poderá me violentar mais, mas certamente tomará conta de mim. Tudo vai dar certo. Mesmo que tenha sido ele quem assassinou Ama, mesmo que ele o tenha estuprado, as coisas correrão bem. De dentro do espelho o dragão e o Kirin me observavam de olhos bem abertos. (KANEHARA, 2007, p. 122)

## **2.1 Pensar um corpo modificado**

Quando nos colocamos diante do debate sobre as modificações corporais, as questões sobre esses corpos passam a assumir outros significados e representatividade. Desta forma, gostaríamos de propor um corpo modificado como uma forma de literatura. Neste sentido, precisamos considerar que há a presença de narrativa, podendo ela ser o corpo, o indivíduo ou

as próprias modificações corporais. Dentro delas, passa a ser possível investigar os possíveis narradores, autores, ambientes e personagens que contemplam a narrativa a ser analisada. O nosso interesse é despertar um novo olhar para essa possível literatura que habita *Cobras e Piercings*.

A mídia, o cinema e a literatura estão sempre criando novos discursos e meios de incentivar os membros da sociedade a serem “eles mesmos”. Mas o que é isso? Onde está essa característica única e exclusiva de cada indivíduo? É possível sermos quem realmente queremos? Poderíamos ser livres para soltar os pensamentos podres e maldosos que cultivamos? Há liberdade de fato? Acreditamos que não. E é exatamente por não haver uma fuga total, que precisamos dos momentos de devaneios e criação. A imaginação e a criatividade são elementos que nos impedem, até certo ponto, de cairmos na loucura.

Marcar a pele é uma forma de exercício voluntário. Queimar, cortar, perfurar ou pigmentar faz com que os corpos se tornem trabalhos autobiográficos - ou até mesmo fictícios - “à flor da pele”, que funcionam como diários permanentes que ninguém pode roubar (RODRIGUES, 2015). Não apenas um pedaço de carne no qual é escrito a autobiografia, o corpo também é um recipiente, como facilmente notamos na narrativa de *Cobras e Piercings*. Ao pensar em Lui, encontramos esse corpo que guarda um rio dentro de si. Trata-se também de um corpo que tenta fugir dos raios de sol, mas que, mesmo se escondendo nas trevas, acaba recebendo luz. É um corpo que protege sua alma e resgata a ancestralidade das mulheres que construíram e reconstruíram os corpos e os espaços que eles ocupam/ocuparam naquilo que conhecemos como Japão. É um corpo hospedeiro, que serviu como prisão para o Kirin e o dragão tatuados em suas costas.

Sua língua também nos diz muito. Temos inicialmente uma língua humana, que articula e funciona de forma “comum” e “natural”. Ao iniciar o processo de bifurcação, nos deparamos com essa quebra de uma única voz e aquela que até então era apenas uma língua passará a ser dividida em duas. Ao pensarmos nas cobras, referência principal oferecida pelo livro, encontramos algumas características que nos permitem refletir sobre a língua de Lui. Uma das utilidades do órgão do réptil é a de sentir a presença de outros animais e as variações de clima e bioma, de forma a proteger o animal de predadores (e outros perigos). A bifurcação da língua é o que oferece a maior precisão na localização de suas presas e predadores, devido à captação do cheiro em suas extremidades.

Ter uma língua de cobra pode ser lido como tornar-se capaz de prever aquilo que está para acontecer, antecipar os riscos e se preparar para o ataque. É estar sempre atenta.

Reconhecemos esse comportamento bem demarcado nas mulheres. Não justificamos esse comportamento por meio da biologia ou crença, mas por reconhecermos os tantos perigos que as cercam. Caminhar sozinha, ir ao bar e ter que tomar conta de sua bebida, tudo isso são demarcações de um instinto de sobrevivência.

Se abstrairmos mais, podemos pensar na língua como uma metáfora para a voz. Enquanto Lui tiver sua língua única, ela estaria falando só por ela, mas ao assumir duas, ganharia o poder e a capacidade de exercitar mais de uma voz. E quais vozes são essas? Acreditamos em uma série de grupos: as mulheres, a nova geração de jovens, os decadentes, oprimidos e também os freak.

Em 2005, T. Angel<sup>112</sup> escreveu seu *Manifesto Freak* (Anexo C), que acreditamos falar bastante sobre o que representam as modificações corporais em *Cobras e Piercing*, tanto de Lui, nosso foco, quanto de Shiba e Ama. “Somos o excesso, somos o exagero que causa distúrbio em sua zona de conforto” (T. ANGEL, 2015) Essa afirmação tem relação direta com a primeira aparição de Ama com seus piercings, moicano e comportamento inabitual.

Aceitar a proposta do desconforto passa a ser construção de um novo olhar para a literatura, principalmente no escopo da contemporânea de autoria feminina. Por mais redundante que seja indicar que o desconforto causa desconforto, consideramos que isso se aproxima ao absurdismo de Albert Camus, pois ambos (o desconforto e o absurdo) não estão em busca de trazer sentido, mas sim de se fazer presente na prática social do indivíduo. A consequência deles pode trazer temas para debate. Deste modo, os abjetos buscam ser registrados e se fazer cada vez mais presentes. Acreditamos que Kanehara Hitomi é um exemplo disso, quando nos oferece esse formato de literatura. Utilizaremos do manifesto para marcar essa proposta.

A preocupação está em atender as nossas próprias demandas, necessidades e os nossos anseios, desejos e gostos, baseados naquilo que individualmente acreditamos e entendemos como belo ou grotesco e a infinitude de todas as possibilidades existentes entre um conceito e outro. Nossos corpos, nossas escolhas. [...]

– O nosso corpo é uma construção social. O seu também é.

– A modificação corporal é um legado social, cultural, político, artístico, logo, histórico da humanidade. Um patrimônio efêmero, um legado precioso e sagrado.

---

<sup>112</sup> “É artista, ativista e profissional da educação no Estado de São Paulo (PEB II). Em 2020 passou a atuar como Professora Coordenadora Pedagógica de sua Unidade Escolar, localizada na periferia de Osasco. (...) Nos últimos anos, misturando essas diferentes frentes de atuação - como um híbrido, um borrão e um monstro - tem colaborado com artigos para revistas nacionais e internacionais, assim como programas televisivos, *websites*, trabalhos acadêmicos e, ainda, palestrando e realizando aulas em diferentes espaços, levando adiante e marcando o território do que ela chama de *Pedagogia do Esquisito*.” Informações disponíveis em: <http://www.tang3l.com/p/blog-page.html>



- A modificação corporal é uma extensão daquilo que você é. [...]
  - Não existe modificação corporal que não seja política. O corpo é político em si. Viver em si é um ato político.
  - Não existe corpo vivo que não seja modificado.
- (T. ANGEL, 2015, s/p)

É possível que o começo da citação acima seja a resposta para tudo o que nos perguntamos sobre o corpo de Lui, ou seja, ela simplesmente quer atender as suas próprias demandas. Talvez essa busca incessante por uma razão seja um comportamento compulsório e incentivado pela cultura normativa. Nem sempre precisamos de um significado maior para algo, de modo que a satisfação pode ser a única (e válida!) justificativa. Nesse sentido, enquanto José Carlos Rodrigues (2006) acredita que o corpo é um objeto da sociedade, responsável por coletar seus dados e expressá-los por meio dos indivíduos, outros acreditam na individualidade do corpo. Não necessariamente ele precisa carregar uma mensagem, embora tenhamos o prazer de buscar e desvendá-la.

Na busca de tentar desvendar a pluralidade de sentidos – (ou sua falta) -, unimos duas partes do manifesto de T. Angel, em que a modificação corporal é um patrimônio, um legado, da mesma forma que não há nenhum corpo que não seja modificado. Esse pensamento nos ajuda a refletir sobre a ancestralidade feminina de Lui e a narrativa de Kanehara Hitomi. Conforme mostrado no primeiro capítulo, o processo de autoria feminina no Japão se deu de forma exemplar e magnífica, nos seus primórdios. Brilhante, até. Mas foi silenciada e condicionada até que mulheres resgataram o seu poder de escrita e utilizaram-no em combate. É como se o período embatucado tivesse servido como combustível para os novos movimentos de escrita. O ponto que queremos destacar é que as violências enfrentadas, de alguma forma, influenciaram no produto que recebemos após o silêncio.

É como ficar sem falar por um bom tempo: a voz soa rouca, surgem alguns pigarros, a garganta seca. Porém funciona também para recuperar suas forças. Essa é uma modificação corporal. Pode ser um tanto quanto clichê, mas o fato é que nenhum corpo é igual ao que foi no dia anterior. Nós não somos os mesmos, nunca. Algumas cicatrizes surgem, assim como fios de cabelos caem e acnes mancham a nossa pele.

Acreditamos que isso seja pensar sobre um corpo modificado: aceitar os processos que ele sofre ao longo da vida e que não precisa ter uma alteração extrema para considerá-lo de tal forma. Não podemos deixar de reconhecer que alguns processos são mais dolorosos do que outros, assim como tem aqueles que passam a ter uma aceitação maior. Não apenas tem uma melhor recepção por parte da sociedade, como também são educados e regulados para se

modificar de acordo com a sua cultura. Butler (2008) e Le Breton (2004) traçam uma ideia parecida. Para o antropólogo, o corpo é modelado pela sociedade, pela educação e assimilações recebidas, da mesma forma que para Butler o gênero é algo socialmente construído e manipulado. Pensando então nas tecnologias de gênero impostas às mulheres, pode-se pensar sobre brinco perfurado na orelha de uma menina recém nascida, os pelos que são instruídos a serem retirados, a deformação nos seios provocada pelo sutiã, entre várias outras já citadas. Estes são alguns exemplos de modificações corporais tanto voluntárias quanto involuntárias que tem maior recorrência no campo feminino, que acabam não sendo enxergados como tal, mas como uma suposta cultura do gênero. Logo, temos que o corpo é constantemente modificado e condicionado às normas. Deste modo, quando o cenário de modificações corporais é mais “exótico” e que não compactua com a proposta reguladora, estamos atribuindo um novo valor a ele em que os adeptos retomam o poder e encontram formas de desconstruir as leituras de gênero, de comportamento e performance.

A partir dessa proposta, que nos agrada, há um modo de aceitação para os estranhamentos das personagens da obra: Lui estranha o carinho de Ama; Maki se assusta com as escolhas de Lui; Shiba choca com sua delicadeza. Assim, muitos dos momentos de conflito se dão exatamente pelo fato de as personagens depositarem uma expectativa na relação corpo-comportamento, o que mostra que na verdade elas não estão relacionadas. Da mesma forma que o gênero-ação. Ou seja, podemos notar a marcação do preconceito que esses corpos sofrem e a ideia de que é esperado que eles ajam de acordo como se apresentam esteticamente para a sociedade. Quando as personagens se manifestam de forma considerada contraditória, passa a ser entendido que somos atingidos por uma construção do conceito de violência nessas pessoas, ao ponto de temê-las, mas na realidade isso não tem fundamento lógico. Por trás de cada corpo modificado, ou “estranho”, há um indivíduo singular.

## **2.2 As marcas de uma deusa**

No final do capítulo anterior, aproximamo-nos do debate sobre a possibilidade de divinização inserida na narrativa, assim como alguns efeitos e elementos de heranças presentes na deusa Lui. Resgatamos uma ancestralidade literária a partir de Hiratsuka Raichô, quando a mesma trabalhou com a deusa Amaterasu, numa reivindicação do poder e papel

feminino, centralizado no que consideramos como período moderno. Isso nos permitiu atentar para outras manifestações do divino feminino no Japão.

Constantemente, em *Cobras e Piercings*, encontramos ataques ao cristianismo e à figura do deus cristão. A primeira menção que temos de alguma divindade é oferecida por Shiba, quando o rapaz diz que “só deus tem o direito de modificar a forma humana” (KANEHARA, 2007, p. 16). Até aquele momento não temos informações o suficiente para saber a qual deus ele faz referência. Conforme esperado, nesse caso, a versão original não oferece uma solução para a questão, simplesmente traz 神 (*kami*)<sup>113</sup>, de maneira genérica. Em seguida, nos deparamos com o seguinte diálogo:

-Bem, se você fosse Deus, que tipo de humanos criaria?

-Certamente não alteraria sua forma. Mas eu os criaria estúpidos como galinhas. Tão burros que nem pudessem imaginar a existência de um Deus. (KANEHARA, 2007, p. 16)

A contradição no argumento de Shiba pode trazer certo desconforto. Inicialmente, ele, como tatuador e *body piercer*, não deveria ter uma oposição tão grande sobre a sua própria área de atuação. Se só deus pode modificar a forma humana, por que ele desempenha a profissão escolhida? Em seguida, surge outra complicação: por que criar humanos que não podem imaginar a existência de um deus? Sabemos que não precisamos necessariamente da imaginação do povo para que um deus exista, mas qual seria o seu propósito então? De que adianta criar algo tão burro, sem utilidade, sem propósito? O que compõe esse ser criador? Nossos questionamentos apontam que nada parece fazer sentido neste mundo. Shiba, com certeza, é uma personagem estranha, pois todos os seus comportamentos são inesperados, tanto que quando nos acostumamos com o comportamento violento do tatuador, logo surge seu desejo de casar com Lui, o carinho, a atenção e a preocupação. Não apenas para a nossa surpresa, a protagonista também se espanta com o novo comportamento do rapaz.

Completando as contradições, logo após uma cena de sexo, bruscamente Shiba joga a informação de que ele talvez seja filho de Deus:

-Que foi?

-Talvez eu seja filho de Deus - disse, sem alterar sua expressão facial, numa encenação surreal.

-Filho de Deus? Soa como nome de minissérie de televisão.

---

<sup>113</sup> 「ピアスや刺青と違って、形を変えるもんだからね。おもしろい発想だとは思うけど俺はやりたいとは思わないね。俺は、人の形を変えるのは、神だけに与えられた特権だと思ってるから」 (KANEHARA, 2006, p. 14)

-Deus precisa ser um grande sádico para dar vida às pessoas.  
-E a Virgem Maria era uma masoquista?  
-Sem dúvida - murmurou Shiba, voltando-se novamente para o gabinete. Peguei minha bolsa e saí detrás do balcão. (KANEHARA, 2007, p. 47)

A partir deste momento, a presença do cristianismo surge no texto. Encontramos outros momentos em que essa fé é colocada em xeque, tanto de forma explícita, quanto de modo metafórico. Por mais simples que pareça, esse detalhe marca a pluralidade religiosa do Japão contemporâneo. Enquanto na nossa sociedade temos o cristianismo como base - principalmente em virtude das colonizações -, no Japão não ocorre o mesmo. Como o país foi exposto a uma série de cultos e crenças, há hoje um processo de assimilação dessas múltiplas influências, de forma que não podemos indicar uma religião comum e majoritária. Conforme Nakagawa (2008):

Posso, com toda a sinceridade, responder que sou budista, ou xintoísta ou até mesmo ateu, segundo os critérios europeus. Se der essa resposta, decerto não vou satisfazer a expectativa do interlocutor ocidental, que conta com uma resposta exata. Um sacerdote xintoísta pode até, diante da pergunta “qual é a doutrina xintoísta?”, responder com toda a sinceridade: “Não há doutrina”. É preciso dizer que, salvo raras exceções, o sentimento religioso no Japão se exprime pelo cumprimento de ritos existentes na vida social de qualquer indivíduo. (NAKAGAWA, 2008, p. 8)

Por que dizemos isso? É importante, para a nossa proposta de debater o desenvolvimento e construção do divino de Lui, entender como é a concepção religiosa do povo japonês, assim quebrar as amarras do estereótipo de uma sociedade “zen” e altamente centrada. Características xintoístas, budistas e cristãs contribuem para a formação da identidade da protagonista.

Com o diálogo de Shiba, o nome adotado por Ama e a aposta aceita por Lui, nos deparamos com uma tríplice de deuses:

Ama era Amadeus, Shiba era filho de Deus, e eu não me importava de ser uma pessoa comum. No entanto, desejava ser uma pessoa underground, vivendo num mundo nunca atingido pelos raios do sol. Existiria algum lugar onde risos de crianças e serenatas de amor nunca fossem ouvidos? (KANEHARA, 2007, p. 49-50)

Conforme mencionado, inicialmente pensávamos principalmente na proposta de Hiratsuka Raichô e sua referência à deusa Amaterasu. Porém, ao nos deparar com a citação anterior, questionamos a relação de Lui com o sol: ela tenta fugir, em todas as instâncias, de seus raios. Pela nossa ótica, estaria a protagonista fugindo dos seus poderes ancestrais? Estaria ela numa tentativa de fugir das responsabilidades? Fica um pouco difícil de dizer, pois, da mesma forma que Lui não quer ter o sol por perto, temos que a deusa, na lenda, decidiu por se

isolar em uma caverna, provocando a escuridão no mundo. Enquanto Lui não quer ouvir os risos de crianças e serenatas de amor, podemos interpretar que esse foi um dos recursos usados por aqueles que estavam do lado de fora da caverna para persuadir e enganar Amaterasu a sair. Talvez Lui não queira ser enganada para fazer aquilo que não pretende. Podemos interpretar que a jovem quer traçar o próprio destino, mesmo que ele seja trágico. Na verdade, o destino precisa ser imaginado ou planejado, sua existência - e, arriscamos dizer, a sua falta - é única e exclusivamente sua.

Além desse descompasso, ao decidir tatuar as bestas em suas costas, a jovem assume uma grande responsabilidade, que talvez ela sequer compreendesse:

As últimas crostas do dragão e do Kirin apareceram, mas, como as outras, também acabaram se soltando por completo. A tatuagem se tornou parte indelével de mim. Posse é uma palavra doce. Tenho muitos desejos e logo me surge a vontade de possuir as coisas. Mas posse é também algo triste. Conseguir obter algo significa obviamente que esse algo é todo seu. Já não existe o excitamento e o desejo anteriores à sua obtenção. [...] Posse também é um transtorno. Mesmo assim, as pessoas desejam possuir outras pessoas e coisas. Provavelmente, porque todos nós carregamos a um só tempo elementos sádicos e masoquistas. O dragão e o Kirin desenhados em minhas costas nunca se separarão de mim. Em nosso relacionamento, eles nunca me trairão nem eu a eles. Não há como haver traição. Fico tranqüila ao ver as faces sem olhos deles refletidas no espelho. Sem olhos eles não podem sequer voar.” (KANEHARA, 2007, p. 84; grifo nosso)

Conforme mostra o grifo, a tatuagem tornou-se algo impossível de ser apagado do corpo de Lui. Pode-se dizer que o desenho tenha ido além do seu corpo, a gravação também atingiu a sua alma.

Ao pensar na relação da protagonista com a tatuagem, o divino e sua identificação de gênero, resgatamos outra ancestralidade da mulher japonesa: o povo ainu. Entende-se hoje que os ainu são descendentes do período Jomon (13000 a.e.c a 300 a.e.c, que corresponde ao Mesolítico), período que marca a primeira corrente migratória daquilo que contempla o território japonês atual. De acordo com Sakurai, os ainu foram dominados e perseguidos por vários séculos, sendo obrigados a se deslocarem para a ilha de Hokkaido, onde se encontram até hoje (SAKURAI, 2013, p. 98), sendo que até pouco tempo atrás, eles não eram considerados, de fato, japoneses.

Por se tratar de povos originários, grande parte da sua fortuna literária se dá por meio da tradição oral, com narrativas épicas, míticas e contos populares. De acordo com Silva e Namekata (2019) “o mito consiste nas histórias dos deuses (*kamui*)” (p. 133), e acrescenta que o povo não desenvolveu nenhum sistema de escrita, mas que praticamente todos esses contos

foram recitados por mulheres, sendo que muitos elementos culturais eram restritos apenas a elas, deixando os homens de lado.

A tatuagem é uma dessas culturas exclusivas das mulheres, inclusive o ato de tatuar era permitido e ensinado apenas para as mulheres. Muitas das tatuadoras eram anciãs da comunidade, altamente respeitadas e consideradas portadoras de grande conhecimento, comumente vistas como xamãs. Mas por que só as mulheres poderiam se envolver com a tatuagem? Batchelor nos traz a seguinte lenda e reflexão:

“Quando a divina Aioina e sua irmã desceram dos céus, a última pessoa foi tatuada (a irmã), e antes de sua partida ela introduziu o costume entre as mulheres ainu.” Esta é uma pequena lenda, com certeza; mas é o suficiente para satisfazer os ainu. [...] A razão dada por alguns para a tatuagem está contida na seguinte tradição: ‘Há uma boa dose de sangue ruim nas mulheres que deve ser retirado. A tatuagem foi então introduzida, e ainda é mantida, como forma de deixar o sangue escapar e, assim, fortalecer o corpo’.

Ao perguntar por que a tatuagem deve ser colocada na boca e nos braços em vez de em outro lugar, fui informado que, para citar a lenda que diz respeito a este ponto, ‘As marcas de tatuagem são colocadas especialmente nos lábios e nos braços, porque são as mais evidentes partes do corpo. Eles são colocados lá a fim de espantar o demônio da doença. Agora, as esposas das divindades celestes estão em cada uma delas assim tatuadas, de modo que quando os demônios vierem e perceberem que as mulheres ainu são marcadas da mesma forma, elas as confundam com deusas, e imediatamente fogem.’ [...]

“Quando os olhos das velhas se escurecem e elas ficam cegas, devem tatuar novamente a boca e as mãos, para ver melhor. Esta fantasia é chamada pelo nome de *pashka-oingara*, ou seja, “olhando por cima da tatuagem”. [...] Outro pedaço da tradição diz “Se uma doença contagiosa atingir uma aldeia, todas as mulheres deveriam tatuar umas às outras, para afastar o demônio. Este costume é chamado *upash-hura-rakkare*, ou seja, “fazendo um ao outro cheirar a tatuagem”. (BATCHELOR, 1901, p. 22, tradução nossa)<sup>114</sup>

Grosso modo, a tatuagem foi trazida por Okikurumi Turesh Machi, esposa de Okikurumi, que ordenou que as mulheres ainu continuassem com a tradição. Esse costume ficou tão arraigado na comunidade, que as gerações de mulheres passavam adiante que, se

---

<sup>114</sup> No original: “When the divine Aioina and his sister came down from heaven the latter person was tattooed, and before her departure hence she introduced the costum among the ainu women.” This is a short legend, to be sure; but it is quite enough to satisfy the ainu. [...] The reason given by some for tattooing is contained in the following lore: ‘There is a good deal of bad blood in women which must be taken out. Tattooing was therefore introduced, and is still kept up, as a means of letting the blood scape, and thus, making the body strong.’ Upon inquiring why the tattoo should be placed on the mouth and arms rather than elsewhere, I was informed that, to quote the legend bearing on this point, ‘The tattoo marks are placed especially upon the lips and arms, because they are the most conspicuous parts of the body. They are put there in order to frighten away the demon of disease. Now the wives of the heavenly deities are every one of them thus tattooed, so that when the demons come, and tind that the ainu women are marked in the same way, they mistake them for goddesses, and forthwith flee away.’ [...] “When the eyes of old women are growing dim and they are becoming blind, they should retattoo their mouths and hands, that they may see better. This costum is called by the name *pashka-oingara-i.e.*, “looking over the tattoo”. [...] Another piece of lore says “Should contagious disease strike a village, all the women should tattoo one another, to drive the demon away. This costum is called *upash-hura-rakkare-i.e.*, “making each other smell of tattoo”.

elas não tivessem o corpo tatuado, seriam perseguidas por demônios e torturadas na pós-vida. Notamos, assim, que a tatuagem nasce no Japão como uma ação divina de proteção, cabendo especificamente às mulheres realizar esse trabalho divino. Mas não podemos nos iludir e achar que a herança divina não provocaria consequências. Esta também se torna uma tecnologia de gênero ao servir para marcar a maturidade<sup>115</sup> da mulher, indicando que a mesma já estava pronta para casar e ter filhos.

Muitas mulheres foram tatuadas após serem capturadas de outras comunidades e forçadas a se casarem com homens ainu, assim como algumas das tatuagens que eram feitas na testa, desempenharam o papel de punição.

Na tradição, as tatuagens não eram feitas quando as mulheres se tornavam adultas, o processo doloroso e sangrento se iniciava logo na infância:

A tatuagem é preta-azulada e o processo de aplicá-la é simples e doloroso. Um pouco de casca de bétula é tirado e colocado em uma panela para embeber. Em seguida, uma fogueira é feita e uma panela de ferro passa sobre ela. Depois disso, um pouco mais de casca de bétula é trazida e queimada sob a panela até que o fundo esteja bem enegrecido. Quando isso é feito completamente, uma mulher pega uma faca afiada, faz alguns cortes na parte a ser tatuada, depois pega um pouco da fuligem do pote no dedo e esfrega bem. Em seguida, ela pega um pedaço de pano, mergulha na decocção da panela e com ela lava a parte operada.

Em crianças, o centro do lábio superior recebe os primeiros toques, depois o lábio inferior e assim por diante, alternadamente, até que a tatuagem alcance quase de orelha a orelha. (BATCHELOR, 1901, p. 20, tradução nossa)<sup>116</sup>

Dessa forma, reconhecemos outra relação do divino japonês com a mulher humana. Tanto na lenda de Amaterasu, quanto nas lendas ainu, o feminino é confrontado pelo sofrimento e os frutos dessa dor se tornam, de alguma forma, poder. Outra consequência sofrida pelos corpos femininos foi o exílio. Amaterasu na caverna, as mulheres ainu nos extermínios, estupros e guerras. Ainda por se tratar de um grupo de povos originários, não podemos deixar de lado os traumas gerados pelos processos de colonização. Durante o período Meiji e o ápice da “modernização” do Japão, os ainu continuaram sendo retirados de suas terras, sendo obrigados a adotarem nomes japoneses e a abandonarem inúmeros ritos

---

<sup>115</sup> As mulheres eram consideradas adultas a partir dos 15-16 anos, e os homens com 17-18.

<sup>116</sup> The tattoo is of a bluish-black colour, and the process of getting it in is both simple and painful. Some birch bark is taken and put into a pan to soak. Next a fire is made and an iron pot hung over it. After this some more birch bark is brought and burnt under the pot till the bottom is well blackned. When this has been thoroughly done, a woman takes a sharp knife, cuts a few gashes into the part to be tattooed, then takes some of the soot from the pot on her finger and rubs it well in. She next takes a piece of cloth, dips in into the decoction in the pot, and with it washes the part operated upon.

In children the centre of the upper lip receives the first touches, then the lower lip, and so on alternately till the tattoo reaches almost from ear to ear.

sagrados. Muitas mulheres ainu foram forçadas a se casarem com homens japoneses e a gerarem vários filhos, no intuito de diminuir a reprodução de ainu entre si, visando atingir o fim de sua cultura.

Conseqüentemente, o povo ainu foi marginalizado e visto como selvagem, não-humano. Acreditamos que, além da relação entre a modificação corporal e o divino, o olhar preconceituoso para com esses corpos se assemelha às reações das pessoas consideradas heteronormativas com as personagens protagonistas de *Cobras e Piercings*. Reiteramos que quando Ama, Shiba e Lui caminham pelas ruas, são vítimas de olhares de soslaio, transeuntes saem de seus caminhos, pois eles são vistos como marginais e perigosos.

Dessa forma, podemos interpretar que Lui, ao tornar-se uma deusa e uma não-humana, herda também a dor dessas mulheres. Não só a dor, mas também os seus poderes de proteção divina. Talvez, com certa ingenuidade nossa, focando a Lui em uma mulher com poderes, podemos ter a ressignificação de seu corpo, como uma forma de destruir a maldição que é a sociedade cisheteronormativa.

Enquanto Shiba dormia fui para a sala tomar uma cerveja. Voltei a contemplar a prova de amor de Ama. Procurei dentro do armário ao lado da porta da frente até achar um martelo. Coloquei os dois dentes em um saco de plástico e o enrolei com uma toalha, fragmentando-os com o martelo. O baque surdo fez meu peito tremer. Coloquei o pó em que se transformaram os dentes dentro da boca e os engoli com a cerveja. O gosto da cerveja foi o único que senti. A prova de amor de Ama se dissolveu em meu âmago, transformando-se numa parte de mim. (KANEHARA, 2007, p. 121)

Essa deusa não só herda a jornada das outras mulheres que a antecederam, ela também carrega dentro de si aqueles jovens que foram torturados e mortos pelas ondas de crime provocadas pela crise econômica, da mesma forma que dá nome àqueles que, pela displicência das autoridades, se tornaram apenas um número de uma estatística falha. Todos os rostos estranhos que cruzaram seu caminho, todos aqueles que receberam olhares maldosos e que o único rosto gentil que encontram, às vezes, são os que encaram diante do espelho. A deusa continua a escrever a história de todas as aberrações. E como Ama, eles se dissolvem em seu âmago e tornam-se parte dela.

Lui abraça a proposta de Raichô de tornar-se o sol. Esse seu corpo modificado pode ser lido não apenas como um escudo, mas como uma arma. Não cabe ao sol apenas iluminar aquilo que está nas trevas, a estrela também pode ser destruidora. Se não tiver cuidado, ela pode queimar, secar e eliminar aquilo e aqueles que o desafiarem.

Assim como Lui.



「陽の光が眩しすぎて、私は少し目を細めた。」

“Os raios de sol intensos me forçaram a comprimir ligeiramente os olhos.”  
(KANEHARA, 2007, 124)

### 2.3 O eterno voo do Kirin

Ao decidir que vai ter o seu corpo tatuado, Lui se direciona à Desire e fica fascinada com a quantidade de opções de desenhos. A vontade de ter uma tatuagem nas costas não foi planejado a longo prazo, buscando um significado especial e deslumbrante. Tudo se deu pelo envolvimento com Ama. Embora não tenha se programado para a tatuagem, Lui tinha consciência de que seria uma decisão importante já que as tatuagens são eternas, exigindo assim o melhor desenho possível. (KANEHARA, 2007, p. 35)

Pautando-se no relacionamento entre os dois jovens, a protagonista escolhe o desenho de um dragão para fazer par com o de Ama. Compreendemos que Lui não se envolvia intensamente apenas com o rapaz de moicano vermelho, pois trazia um pouco de cada pessoa com que se envolveu, como podemos ver pelos brincos, piercings e alargadores. Com Shiba não foi diferente. Para realçar o poder do bizarro triângulo amoroso, a mulher também se sente atraída por uma tatuagem nas costas do rapaz, um Kirin.

-Este aqui é um Kirin?

Meus olhos foram fisgados pela visão do animal de chifre único tatuado em seu bíceps.

-Ah, você conhece? Essa é a minha tatuagem favorita. Kirin é um animal sagrado. Não pisa no pasto fresco e é herbívoro. Creio que podemos considerá-lo o Deus do reino animal.

-Mas que eu saiba Kirin não tem chifre.

-O Kirin é fruto do imaginário chinês. Na China dizem que o Kirin possui um único chifre envolto em sua carne.

-Pois é um desses que eu quero - murmurei, contemplando o braço de Shiba. Por instantes Shiba ficou estranhamente sem palavras, até que me disse:

-Esta tatuagem foi feita por um dos mais famosos tatuadores do Japão. Eu nunca tatuei um Kirin.

-E não daria pra pedir a esse tatuador para me tatuar?

-Daria - Shiba falou, levantando a cabeça e olhando direta e seriamente dentro de meus olhos -, se ele não estivesse morto. - Então Shiba expirou levemente e, como costumam fazer os americanos, encolheu os ombros antes de abrir a boca. - Ele se suicidou, ateando fogo em si mesmo enquanto segurava o desenho de um Kirin. Bem ao estilo dos contos de Akutagawa Ryunosuke. Deve ter enraivecido o Kirin por ter tatuado ao seu bel-prazer um animal considerado sagrado. Você também

pode acabar sendo amaldiçoada se fizer uma tatuagem parecida. Pense nisso. (KANEHARA, 2007, p. 36-37)

Por mais fantástico que seja, concordamos com a superstição de Shiba: Lui seria amaldiçoada por aprisionar o animal em suas costas e retirar os seus olhos. Tratemos disso por partes. Na edição brasileira, na primeira vez que surge o nome “Kirin”, o tradutor traz uma nota de rodapé, descrevendo-o como um “animal quimérico da mitologia chinesa que traz boa sorte e cuja aparência originalmente se assemelha a uma girafa” (KANEHARA, 2007, p. 36). Tivemos acesso às edições em inglês, espanhol e italiano, além da original, e apenas a tradução em italiano dedicou uma nota para explicar o ser mitológico, que para nós ocidentais não é tão famosa e/ou comum.

Alessandro Clementi (2005) descreve da seguinte forma:

Qilin, de acordo com o sistema de transcrição fonética pinyin do mandarim, o idioma oficial da República Popular da China. Animal fantástico do bestiário mitológico chinês, símbolo de nobreza e boa sorte, considerado a versão oriental do unicórnio. Possui o corpo do cervo, a cauda do boi, os cascos do cavalo e um chifre cuja extremidade é coberta com uma camada de carne para indicar a natureza não agressiva do animal. O cabelo que cobre as costas é das cinco cores sagradas chinesas: vermelho, amarelo, azul, branco e preto. A barriga é amarela. Apesar do aspecto ameaçador - muitas vezes é retratado como envolto em chamas - é de caráter pacífico, ao caminhar não dobra a menor folha de grama (como mostrado nas representações em cujas pernas estão levantadas), não come carne e se alimenta apenas de plantas que estão prestes a morrer. Sua aparência acompanha a vinda de um sábio imperador ou o nascimento de um homem de grandes virtudes (lenda diz que a mãe de Confúcio concebeu seu filho depois de pisar nas pegadas de um qilin). No Japão, onde leva o nome de kirin, ele tem um caráter mais agressivo e acredita-se ter a tarefa de punir os culpados. (KANEHARA, 2005, p. 17, tradução nossa)<sup>117</sup>

De modo geral, a nota de Clementi promove o mesmo conceito que a trazida pelo tradutor Jefferson José Teixeira. Devemos observar que o leitor brasileiro que nunca teve contato com o Kirin não é capaz de compreender os sentimentos de justiça e independência do ser mitológico. Dessa forma, acreditamos que a falta de informação pode arrefecer o processo

---

<sup>117</sup> Qilin, secondo il sistema di trascrizione fonetica pinyin del mandarino, la lingua ufficiale della Repubblica Popolare Cinese. Animale fantastico del bestiario mitologico cinese, simbolo di nobiltà e di buon augurio, considerato la versione orientale dell'unicorno. Ha il corpo del cervo, la coda del bue, gli zoccoli del cavallo e un corno la cui estremità è ricoperta da uno strato di carne a indicare la natura non aggressiva dell'animale. Il pelo che ricopre la parte posteriore è dei cinque colori sacri cinesi: rosso, giallo, blu, bianco e nero. Il ventre è giallo. Nonostante l'aspetto minaccioso - spesso è raffigurato come avvolto dalle fiamme - è di carattere pacifico, nel camminare non piega il più piccolo filo d'erba (come mostrano le raffigurazioni in cui ha le zampe sollevate), non mangia carne e si nutre solo di piante che stanno per morire. La sua comparsa accompagna la venuta di un imperatore saggio o la nascita di un uomo dalle grandi virtù (la leggenda vuole che la madre di Confucio abbia concepito il figlio dopo aver calpestato l'impronta di un qilin). In Giappone, dove prende il nome di kirin, ha un carattere più aggressivo e si ritiene abbia il compito di punire chi si sia macchiato di una colpa. (KANEHARA, 2005, p. 17)

de leitura e limitar a interpretação imediata do receptor. Cabe, assim, algumas explicações sobre ele.

O *Kirin* é uma criatura encantadora por sua caridade, generosidade e grande respeito à vida. Ele tem uma enorme compaixão pelos jovens e puros de coração, não tolerando aqueles que abusem destes. Ele nunca irá tirar a vida de um inocente e também os protegerá de qualquer ameaça, tornando um protetor implacável, cuspidor de fogo e demonstrando outras habilidades, que são modificadas de conto para conto.

Em muitas lendas, ele surge para anunciar o nascimento de uma nova “Era”. Algumas crenças supõem que ele tem dois mil anos e que só aparece aos seres humanos uma vez por milênio. No entanto, a lenda mais popular é a de que ele é o mensageiro das grandes mudanças, sejam elas um prenúncio de alerta para desastres, sejam bons presságios para a humanidade. Outro aspecto sobre o Kirin é a sua capacidade de usufruir da comunicação humana, tanto reproduzindo a nossa voz, quanto se valendo de telepatia, usada para saber quando estão dizendo a verdade ou não. São criaturas tão livres que não podem ser domadas por nenhum outro ser e acabam por se matar caso sejam presas, ou dominadas, logo após um surto de fúria.

No Japão, acredita-se que o primeiro registro do Kirin tenha sido no *Nihonshoki* (720), no 58º caderno que narra a origem do Imperador Kōtoku (597-654), o 36º Imperador, como vemos a seguir.

Quando o Rei Sagrado (Hijiri no Kimi) veio ao mundo e o governou, os Céus responderam-lhe mostrando-lhe seu bom presságio. Há muito tempo, durante a dinastia Zhou, no governo do Imperador Ming, foi possível ver um filhote de faisão branco na monarquia do oeste (China). Em nosso país (Japão), corvos brancos construíram seu ninho no palácio do Grande Imperador Ojin. Uma quimera pôde ser vista ao oeste durante o reinado do Imperador Nintoku. Desde os tempos antigos até o presente, houve muitos casos em que animais brancos traziam consigo bons presságios. Os então ditos Fênix, Kirin, Hakuchi (faisão branco), corvos brancos, desde pássaros e animais selvagens à plantas silvestres, são sinais de bom agouro ordenados pelos céus. Foi como um presságio dos Céus que a captura do Hakuchi fora ordenada. (Tradução nossa)<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> 聖王 (ヒジリノキミ) が世に出て、天下を治める時に、天は答えて、その祥瑞 (ミツ = 神聖である事) を表示しました。昔、西土の君主である周の成王 (ジョウオウ) の世と、漢の明帝の時に白い雉子が見られた。我らの日本国 (ミカド) の誉田天皇 (ホムタノスメラミコト = 応神天皇) の世に白鳥 (シロキカラス) が宮に巢を作りました。大鷦鷯帝 (オオサザキノミカド = 仁徳天皇) の時代に竜馬 (リュウメ = 神馬 = ペガサス?) が西に見えました。古 (イニシエ) から今に至るまで、祥瑞 (ミツ = 神聖な) 時代に (白い動物が) 見え、(その時代の天皇に) 徳があると答える、そういう類のことが多い。いわゆる、鳳凰・麒麟・白雉・白鳥、こう言った鳥獣から草木に至るまで、苻 (シルシ = 天からの命令) や応えがあるのは、天地が成した、休祥嘉瑞 (ヨキサガヨキミチ = 吉兆) です。明聖 (ヒジリ) の君主がこの祥瑞 (ミツ = 吉兆 = ここでは白い雉) を獲たのは、まさに天からの宣託です。(ANEXO A) Excerto disponível em: <https://nihonsinwa.com/page/2126.html>

Já na China, que a academia acredita ser o berço do Kirin, seu comportamento e objetivos não são tão distintos quanto aos oferecidos por Clementi. É dito que o primeiro Kirin (ou *Ch'i-lin*, *Qilin*) tenha aparecido nos jardins do Imperador Huangdi, em 2697 a.C.<sup>119</sup> Ele anunciaria o nascimento ou a morte de um grande imperador, como mostram várias lendas que narram o aparecimento do ser mitológico para a mãe de Confúcio, enquanto grávida, que trazia os escritos em sua boca, premeditando a fortuna do bebê. Não apenas seu nascimento fora anunciado, mas também sua morte, que foi prenunciada com o Kirin sendo ferido por um cocheiro.<sup>120</sup>

No mesmo ano, de acordo com Tso chuan, um ch'i lin (unicórnio) foi pego numa caçada e Confúcio o identificou como tal. Como o Ch'un ch'iu (Anais de Primavera e Outono) termina com a captura do *ch'i lin* e a Confúcio é creditada a autoria dos anais (Mencius, III.B.9), parece provável que tenham sido terminados em 481 a.C. [...] Confúcio respondeu: “Qual a necessidade de matar para administrar um governo? Apenas deseje o bem, e o povo será bom. A virtude do cavalheiro é como o vento; a virtude do homem comum é como grama. Que o vento sopra sobre a grama, e esta com certeza se dobrará”. (XII.19) De acordo com o Tso chuan,[244] Confúcio morreu no quarto mês do 16º ano do duque Ai (479 a.C.) (CONFÚCIO, 2012, p. 146)

Sabendo dessas informações, nossa proposta inicial é visualizar no texto elementos que colocam o Kirin como o veículo de anúncio das tragédias que estavam por vir. Dessa forma, logo quando Lui decide como será sua tatuagem, notamos que os desastres surgem um atrás do outro, sem nos preparar para tal. O primeiro cenário se dá com um assassinato a sangue frio cometido por Ama, configurando o primeiro desastre, primeira morte. Após concluir a tatuagem, Ama desaparece. Como já mencionamos, pouco depois descobrem o seu corpo violentado, queimado, destruído e com marcas de estupro. Temos o nosso segundo desastre. Ao longo do texto, cenas de sangue e violências explícitas acabam por se tornar comuns, o que não impede o leitor de sentir inúmeros desconfortos diante desses momentos. Embora o intuito da nossa pesquisa não seja discutir sobre o gore e a violência em questão, não podemos deixar de argumentar que esses elementos colaboram para a construção do horror psicológico transmitido pelas personagens, além dos elementos sobrenaturais.

---

<sup>119</sup> Informação retirada da Enciclopédia Britânica, disponível em <https://www.britannica.com/topic/qilin>

<sup>120</sup> Recomendamos a leitura do capítulo “O Unicórnio Chinês”, em *O livro dos seres imaginários*, de Jorge Luís Borges, que o autor nos oferece uma bela explicação sobre o Kirin e sua história, juntamente de uma ilustração próxima ao que é expressa no texto de Kanehara Hitomi.

Ao longo da obra, como já temos ciência, o sofrimento psicológico de Lui só aumenta: ela enfrenta a morte do namorado, questiona-se sobre o próprio futuro e se deve ou não aceitar o pedido de casamento de Shiba - rapaz que a qualquer momento pode simplesmente matá-la por mero prazer. Não apenas questiona sobre a vida, mas também analisa os aspectos de uma não-vida. A dúvida sobre se vale a pena permanecer viva - já que viver, de fato, ela não está vivendo - passa a ser uma busca central da obra, como se todos os outros elementos perdessem suas forças e nos forçasse a pensar o que estamos fazendo da nossa vida? Por que fazemos, o que fizemos? Diante disso, vem a questão: qual a relação de Lui com o Kirin? Acreditamos que a besta tenha surgido e, logo em seguida, tenha sido aprisionada numa tentativa de a protagonista controlar o futuro. A jovem não apenas a tatuou, mas também fez questão de mantê-lo preso à sua carne. O Kirin foi colocado sem olhos, outra medida de segurança para que não saísse voando e recuperasse o seu poder. Esse talvez tenha sido o principal erro de Lui.

O embasamento utilizado pela mulher para que tanto o dragão quanto o Kirin não saíssem voando de suas costas foi a lenda chinesa do *Garyou Tensei*<sup>121</sup>, na qual um pintor é contratado para preencher um mural e acaba por produzir a imagem de quatro dragões no mesmo. De inesperado, o artista decide por deixar sem pintar a área dos olhos das bestas, pois acredita que se as completasse, elas iriam criar vida e voariam para fora da imagem. Diante dessa decisão estranha e supersticiosa, o contratante se interpõe e exige sua finalização, fazendo com que os dragões criem vida e partam.

-Hoje vamos desenhar o contorno. Isso define todo o formato. Se quiser fazer alguma alteração no formato, esta é a sua última chance. Então, tem algo?

Elevei a parte superior do corpo e virei a cabeça em direção a Shiba.

-Apenas um pedido. Não quero que você desenhe olhos no dragão e no Kirin.

Por instantes Shiba se mostrou surpreso, até que, hesitante, me interpelou.

-Isso significa que você não quer que eles tenham pupilas?

-Isso mesmo. Não quero que tenham o globo ocular.

-Por que isso?

-Você conhece a lenda de *garyotensei*? Sobre um pintor que, no momento de finalizar seu quadro, desenhando os olhos de um dragão, o bicho ganhou vida e saiu voando?

Shiba assentiu que conhecia a história com um gesto lento da cabeça, olhou para o vazio e depois novamente para mim. (KANEHARA, 2007, p.73)

---

<sup>121</sup> O mito tomou proporção tão grande, que hoje é tido como uma expressão da língua japonesa (chinesa também), que significa dar o “toque final” nas coisas.

Ao longo do nosso contato com a literatura japonesa, assim como com sua cultura e historiografia, somado aos anos de estudo, essa foi a primeira vez que nos deparamos com a lenda. Traçar a sua origem também foi um desafio, já que há grandes variações narrativas - considerando que todas as que tivemos acesso eram, na verdade, transcrições de transmissões orais - e nenhum registro escrito oficial da mesma. Selecionamos então o registro mais rico em detalhes:

Durante a Dinastia Liang do Sul (502-557) na China, havia um pintor chamado Zhang Sengyao. A técnica de pintura do pintor era famosa e considerada incrível pelo realismo de seus trabalhos, e naquela época, Zhang Sengyao já havia pintado vários templos.

Houve então um momento, em que foi solicitado que o artista pintasse quatro dragões dourados na parede do Templo Anle na cidade de Jinling. O pintor, muito experiente, terminou de desenhar em apenas três dias. Os dragões na pintura estavam extremamente energizados, como se eles realmente estivessem vivos.

As pessoas que vieram vê-los expressaram sua admiração e os elogiaram como se fossem verdadeiros dragões. Mas quando as pessoas se aproximam e olham de perto, esses quatro dragões não tinham olhos. Então todos pediram ao pintor para conferir. Então ele respondia "É fácil colocar o globo ocular nos dragões, mas aí eles vão pular da parede e voar".

Ninguém acreditou nessa história. "Esse cara está dizendo algo sem sentido, por que o dragão desenhado na parede sairia voando?"

Com o tempo, muitas pessoas começaram a dizer que isso era mentiroso. O pintor, relutante, aceitou a demanda das pessoas e prometeu: "Eu entendo. Vou pintar o globo ocular deles, mas apenas de dois dos quatro dragões". No dia prometido, muitos espectadores se reuniram na parede do templo. Então o pintor levou o pincel, na frente de todos, e colocou os olhos nos dragões em silêncio. Então algo realmente estranho aconteceu!

Quando ele olhou para o segundo dragão, depois de um tempo, uma nuvem negra se espalhou no céu, um vento violento soprou, trovões rugiram e relâmpagos cortaram o ambiente. E no trovão, os dois dragões com os olhos pintados atravessaram a parede, ergueram-se, com suas garras expostas para todos e voaram para o céu. Eventualmente, as nuvens desapareceram, o céu tornou-se limpo e as pessoas nada falaram. Se você olhar novamente para a parede, restam apenas dois dragões sem olhos. Não havia dragão com aqueles olhos em lugar algum.

A partir de então, a expressão "colocar as pupilas no dragão" passou a significar o toque final de algo importante ou chegar ao ponto da questão. (ANEXO B, Tradução nossa)

Lendas e tradições como essa vêm sendo passadas de geração a geração há milhares de anos, até os dias de hoje. Atravessam não apenas o tempo, mas fronteiras. Desde 1996 o mestre Li Wing Kay, presidente da Federação Pan-Americana Kuoshu (artes marciais), faz no Brasil a Dança do Dragão. Em 2005, dois dragões foram doados à associação pelo governo

chinês – e só tiveram suas pupilas pintadas aqui em uma cerimônia especial. “Pintar os olhos é dar espírito a eles”, diz Li. (PORTARI, 2006)

Mais do que a lenda por si, o trajeto da cultura tradicional chinesa, assim como superstição carregada por ela, atravessou gerações e alcançou a personagem japonesa. Lui não interpreta a lenda e busca por uma “moral”, a protagonista carrega em sua consciência a literalidade da história. Ela acredita de fato que se pintar a pupila do Kirin e do dragão em suas costas, eles realmente vão criar vida e voar para fora do seu corpo.

Em sua tese, Ferreira nos traz um bom conceito para trabalharmos com o sobrenatural presente na obra aqui discutida.

Em português, o termo sobrenatural, define-se como “algo que está acima ou além do que se acredita ser natural”<sup>122</sup>. Desta forma, seu significado depende de uma conceituação prévia do termo natural. Quando, por sua vez, este é entendido como “aquilo que acontece de acordo com as leis da natureza”, passa-se a definir o sobrenatural como “o conjunto de fenômenos (reais ou fictícios) que acontecem em desacordo com as leis da física” e, por isso, não podem ser estudados pelo método experimental. [...]

Um fenômeno pode ser considerado sobrenatural ou não conforme o observador. (FERREIRA, 2014, p. 16)

De maneira inesperada, avessa à linearidade do texto, Lui decide, ao final da história, tatuar os olhos dos animais. Não há mais sentido para aprisioná-los. Há ainda outra mudança inesperada: a jovem decide não concluir sua bifurcação lingual. Podemos entender que essa atitude está relacionada à perda de Ama. Aprisionar o Kirin e o dragão era o mesmo que aprisionar o seu relacionamento com o rapaz. A morte e o sofrimento real, diante de seus olhos, mostraram que não temos controle de nada em nossas vidas, tudo é condicional. Ter o controle sobre os animais era exercer o seu poder de deusa.

Impedir o voo do Kirin também serve como mensagem para seus leitores: não é possível aprisionar aquilo - ou aquele - que é livre por direito. Nós, as aberrações, não vamos ser aprisionados, muito menos normativizados. Toda e qualquer resistência contra a nossa existência irá falhar. Nós seremos como o Kirin: vamos encarar de volta, causar desconforto, iremos voar pela eternidade e contemplar as novas aberrações que estão por vir.

E vamos além, talvez Lui não tenha apenas aprisionado as bestas, mas também as tenha protegido, assim como nós, os *freaks*, queremos a proteção. Ela impediu que eles vissem, seus olhos não seriam capazes de encarar o mundo à sua volta que, em muitos casos, é tão cruel. É importante considerarmos que, mesmo apoiados ao argumento de *garyotensei*, a ação de não enxergar é voluntário para Lui, e não conseguimos interpretar isso como covardia

---

<sup>122</sup> HOUAISS, 2001

é uma proteção. E que dom é esse de não precisar ver o mundo podre e assombrado que estamos vivendo? Ao decidir pintar os olhos do *kirin* e do dragão, para além de libertá-los, temos o anúncio de que Lui está pronta para combater as sombras, ver e viver sob o sol.

Na manhã seguinte, acordei com a luminosidade dos raios de sol. Minha garganta estava muito seca e não tive outro jeito a não ser me levantar e ir até a cozinha. Bebi água gelada diretamente da garrafa do refrigerador, sentindo-a escorrer pelo orifício em minha boca. Como se um rio estivesse se formando dentro de mim, meu corpo era a foz em direção à qual a água fria escorria.

Eu me admirava no espelho quando Shiba acordou. Sentou-se lentamente na cama, olhou com curiosidade para mim, coçou os olhos.

-O que está fazendo aí?

-Um rio se formou dentro de mim - informei a ele. (KANEHARA, 2007, p. 123)

Neste momento, o final do livro, o rio surge como metáfora. Enquanto o Kirin era considerado um ser das florestas, que caminha sem machucar a grama, nos deparamos com outro elemento, ao qual o Kirin não pertence. Em japonês, a autora utiliza o kanji 川 (*kawa*), exatamente rio, e não mar ou lago. O rio, ao contrário dos outros dois, é um curso de água, não é imutável, é um trajeto: tem um ponto de partida e um destino, assim como os nossos nômades. Seu destino tampouco é certo, pode desaguar em outro rio, em um oceano, lago, mar, da mesma forma que é possível que seque antes mesmo de encontrar outras formas d'água.

A água, assim como o verde da natureza, é vida. Mas isso não significa que seja pacífica. A água também pode ser letal para aqueles que não tiverem cautela. Ter um rio dentro de si é aceitar os riscos e deixar-se fluir. Poderíamos enxergar isso como um afogamento, mas essa possibilidade não nos agrada e, cremos, tampouco à própria personagem Lui. Finalmente os raios do sol entraram, mesmo ferindo os seus olhos, e a água que corre nesse rio irá refletir esse brilho.

Lui não é mais a Lua.

Desejo ser um rio. Livre dos empurrões dos outros e dos meus próprios. Livre da poluição alheias e das minhas. Rio original, limpo e livre. Rio que escolheu seu próprio caminho. Rio que sabe que tem um ponto de chegada. Sabe que o tempo não interessa. Não interessa ter nascido a mil ou a um quilômetro do mar. Importante é chegar ao mar. Importante é dizer "cheguei". E porque cheguei, estou realizado. A gente deveria dizer: não apresse o rio, ele anda sozinho. Assim deve-se dizer a si mesmo e aos outros: não apresse a vida, ela anda sozinha. Deixe-a seguir seu caminho normal.(STEVENS, 1978)



# CAPÍTULO 3

## 3. Por uma leitura desconfortável

No processo de leitura e escrita desta pesquisa, passou a ser notória a presença da sexualidade na obra analisada. Acreditamos, deste modo, que não podemos deixar de discutir a dor e a sua relevância na obra, no modo como auxilia na compreensão da protagonista Lui.

É importante destacar que o livro é inteiramente narrado em primeira pessoa, o que nos permite escapar do discurso já mencionado de que a história das mulheres é frequentemente contada pelos homens. Por meio do ponto de vista de Lui, o leitor é posto diante das experiências sexuais da protagonista, conhecendo seu prazer, o que pode acabar provocando o desconforto. Isso ficou evidente pela leitura da obra realizada por estudantes brasileiros. Como foi mencionado no começo da dissertação, ao longo da pesquisa atuei como professor substituto de Literatura Japonesa na Universidade de Brasília, o que permitiu ter contato direto com a leitura dos estudantes da área. Expostos a cenas descritivas de sexo, muitos alunos e alunas manifestaram que não se sentiram confortáveis, alguns julgaram tais passagens como desnecessárias e a maioria manifestou que estavam diante de um texto pornográfico e não erótico

Definir *erotismo* acaba não sendo uma tarefa fácil. Esse termo se assemelha a outros que não podemos colocar numa pequena caixa facilmente. Com isso, optamos por rastrear seu sentido pela definição no dicionário, que segue:

### **erotismo**

*substantivo masculino*

1. estado de excitação sexual.
2. tendência a experimentar a excitação sexual mais prontamente que a média das pessoas.
3. tendência a se ocupar com ou de exaltar o sexo em literatura, arte ou doutrina.
4. estado de paixão amorosa.

Origem

⊙ ETIM *erot(o)-* + *-ismo*, por infl. do fr. *érotisme* 'desejo amoroso' (EROTISMO, 2021)

Para o nosso interesse, a terceira definição é a mais justa. Só por exaltar o sexo na literatura, já faz sentido definir o texto de Kanehara Hitomi como erótico. Entretanto,

consideramos que por parte dos nossos alunos há uma compreensão específica de erotismo na literatura. Em suas falas, ficou evidente que eles compreendem o erotismo como uma poética presente nas artes, como um jogo de sedução e luxúria que se manifesta de forma escrita. Em contrapartida, o pornográfico assume o papel daquilo que é violento aos olhos, sem pudor, vulgar. Somando a esses pensamentos, propomos analisar a seguinte definição:

**pornografia**

*substantivo feminino*

1. característica do que fere o pudor (numa publicação, num filme etc.); obscenidade, indecência, licenciosidade.
2. material contendo descrição ou exibição explícita de órgãos ou atividades sexuais, com o objetivo de estimular a excitação sexual.  
"vende pornografias"
3. violação ao pudor, ao recato, à reserva, socialmente exigidos em matéria sexual; indecência, libertinagem, imoralidade.

Origem

⊙ ETIM *porn(o)- + -grafia* (PORNOGRAFIA, 2021)<sup>123</sup>

Se seguirmos a definição supracitada, a compreensão do texto dos alunos faz sentido. Destacamos que não é nosso interesse julgar a interpretação dos alunos como correta ou equivocada, mas sim anunciar alguns elementos que interferem no julgamento dos textos, proporcionando a eles tais reações. Se de um lado nos deparamos com o poético e belo, que é o erotismo, no outro encontramos a inimiga das belas palavras, a pornografia. Esta, de fato, pela definição de dicionário, acaba sendo responsável por ir contra a proposta sutil e harmônica do erótico, trabalhando a sua maneira com aquilo que muitos tendem a esconder, que é o imoral, o libertino.

Maria Filomena Gregori (2003) consegue exprimir parte da nossa compreensão de forma didática:

[...] a definição de pornografia aceita e difundida entre os experts dedicados à caracterização desses materiais: expressões escritas ou visuais que apresentam, sob a forma realista, o comportamento genital ou sexual com a intenção deliberada de violar tabus morais e sociais. Essa noção da pornografia como transgressão a convenções morais sancionadas está presente em obras de autores, como Pietro Aretino, desde o século XVI e condensa, segundo os historiadores da pornografia, o sentido moderno desse tipo de representação. Ainda é limitado o exame das implicações das concepções dessa tradição no que concerne à problemática de gênero. [...] essa concepção do erotismo como transgressão às convenções morais é perpassada pelo posicionamento da relação masculino/feminino a partir de uma díade entre ativo e passivo. O autor que condensa de modo cristalino essa noção é

---

<sup>123</sup> Definições retiradas do sistema de dicionário da Google em parceria com a Oxford.

Georges Bataille em *O Erotismo*. Autor-guia exemplar para entender aspectos ainda presentes e que demandam uma problematização crítica no repertório da pornografia contemporânea, ele propõe o nexo entre violência e êxtase erótico, como violação de conteúdos instituídos socialmente, mantendo o dualismo entre atitude masculina/ativa e atitude feminina/passiva. (GREGORI, 2003, p. 8-9)

Partindo dessas colocações, acreditamos então não ser necessário enquadrar o texto de Kanehara Hitomi, tendo em vista que isso ocorre de acordo com as convenções morais dos leitores. Isso é semelhante ao que aconteceria se recorrêssemos aos teóricos do assunto. Ou seja, a decisão quanto a ser erótico ou pornográfico vai depender justamente de quem lê a obra, o que não nos impede de questionar sobre essas concepções e investigar os desconfortos que elas geram. Como se fosse um eco, notamos uma política presente no texto da autora, uma política que assume o caráter de expor ao leitor os seus preconceitos, limitações e tabus, tornando-os desconfortáveis. Acreditamos que o incômodo é um presente dado de Lui para nós. Ela sente dor, muita dor. Como brinde, sente prazer. Nós, os leitores, de alguma forma também acabamos por sentir prazer através da sua dor, seja ele o prazer da leitura ou o simples fato de abandonar o texto e sentir o alívio de não ter que encarar mais tanta atrocidade.

Como pôde ser notado, em vários momentos utilizamos o termo “desconforto” para expressar um sentimento e teoria diante da obra, mas de onde ele surgiu? Tomamos como base a teoria de desconforto oferecida por Sara Ahmed (2014) quando ela diz que “o conforto é sobre o encontro entre mais de um corpo, que é a promessa de um sentimento de ‘afundamento’. Afinal, é a dor ou o desconforto que devolve a atenção às superfícies do corpo como corpo” (AHMED, 2014, p. 148).

Quando a autora nos traz a expressão “afundamento”, faz uso da cadeira como uma metáfora para expor como os sujeitos performam em sociedade. Afundar nesse objeto significa encontrar um espaço no qual o seu corpo caiba perfeitamente, como se ele fosse desenhado para você. Nessa visão, afundar significa pertencer a um espaço que lhe fora atribuído, num objeto, a cadeira, que é comum na sociedade, presente em praticamente todas as casas e espaços ocupados pelo ser humano. Em contrapartida, o desconforto é provocado quando o corpo não “afunda” perfeitamente, não há encaixe. Viver em desconforto passa a ser encarar que você é um sujeito que não se adequa aos padrões de “cadeira”, não pertencendo (na visão da sociedade) a todos os espaços. Esses que vivem em desconforto podem receber vários nomes, *queer*, aberrações, esquisitos, corpos abjetos, *freaks*... talvez nem seja importante atribuir um nome aos desconfortáveis, assim como defini-los. Há uma tendência, e temos ciência de que também carregamos essa culpa, de tentar colocar todos os signos em

pequenas caixas, para que de alguma forma alcançarmos um significado. Mas será que isso é realmente necessário?

Viver em desconforto é exatamente o que os protagonistas da obra *Cobras e Piercings* fazem. O trio tem os corpos modificados, vivem com ansiedade, caminham pelas sombras, já que o mundo impõe que o sol não deve iluminá-los. Mas, pelo que pode ser percebido pela narrativa de Lui, isso não é um problema, ela sonha com um mundo onde não se possa ouvir risos de crianças e serenatas de amor (KANEHARA, 2007, p. 50). Além de viverem de modo desconfortável, as personagens também são capazes de provocar o desconforto. Reiteramos o que fora dito no segundo capítulo: viver o desconforto é, para além do sujeito protagonista da ação, também provocar o desconforto. Quanto mais desconforto for provocado, há a tendência de buscar formas de construir uma nova sociedade. Tomamos novamente a cadeira como exemplo: ao comprar uma cadeira nova, nota-se que o seu corpo não se adapta imediatamente a ela, é preciso um tempo para que se acostume e fique confortável. Com o passar dos anos, será possível notar que a cadeira já não está mais adequada para o seu corpo, fato que pode ter sido provocado por vários motivos: a mudança no próprio corpo, a perda de volume do acolchoado da cadeira e outros indícios de que os objetos também têm uma vida útil. Diante disso, a solução se torna adquirir uma nova cadeira, criando assim um ciclo. Enfatizar o desconforto é, a nosso ver, um gesto de esperança.

Um momento em que podemos notar o desconforto provocado pelas personagens da obra é na já citada cena em que o trio está caminhando pelas ruas do Japão e Lui nota que as pessoas acabam por desviar do seu caminho.

Perambulamos pela nona comercial à noite e acabamos entrando num barzinho cujo único atrativo era o fato de ser barato.

-Parece que todo mundo abre passagem quando a gente anda com você - Maki comentou.

-É verdade. Quando caminhamos juntos, ninguém se aproxima de nós, nem mesmo para entregar panfletos de propaganda.

-Viu como é conveniente me ter por perto? (KANEHARA, 2007, p. 25-26)

A citação acima é um dos vários momentos em que podemos notar uma resposta imediata das pessoas normativas diante desses corpos modificados. Não nos limitando a esse tipo de experiência, acreditamos ser pertinente encarar o desconforto para além do texto, ou seja, o desconforto como uma experiência de leitura. Conforme mencionado no começo deste capítulo, notamos que muitos dos alunos que fizeram a leitura do texto acabaram manifestando um desconforto, talvez um desprazer, enquanto liam a obra. A maior parte dos

participantes anunciou que os fatores que provocaram essa sensação foi o modo de expressar a sexualidade, assim como as variadas formas de violência e, no termo de alguns, o *gore*<sup>124</sup>.

Um ponto a considerar, antes de nos posicionarmos diante das expressões dos alunos, é que muitos não estavam preparados para ler uma obra desse perfil no ambiente acadêmico, principalmente por se tratar de um espaço que há muito trabalha com o cânone da literatura japonesa. Há uma expectativa por parte dos nossos estudantes de que terão contato com obras que vão expor a efemeridade, a beleza sutil e o erotismo mais “leve” que é mais frequente nos textos. Embora muitos tenham lido Jun’ichiro Tanizaki e tenham sido expostos ao modelo de sexualidade do autor, encarar a violência e cenas de sexo sem pudor provocou certo espanto nos nossos leitores. Nas disciplinas em que o texto foi trabalhado, muitos questionaram “por que não vamos trabalhar com Haruki Murakami?” e a nossa resposta sempre foi a mesma: precisamos sair da zona de conforto. Diante do exposto, reforçamos a importância política de causar o desconforto no ambiente acadêmico e nas leituras que oferecemos para os nossos educandos. Nessa aposta também surgiu o conflito: a decepção. No final da obra, encontramos uma Lui que se distancia muito daquele a que fomos apresentados durante o processo de modificação corporal. Ela sofre por um amor perdido, permite que os animais tatuados e aprisionados em suas costas ganhem vida para que ela mesma possa passar a viver. A desesperança e o luto se esvaem como o breu diante de um foco de luz. A luminosidade dos raios de sol a acorda. É como se não houvesse mais o desconforto, Lui passou a ter um lugar para pertencer, finalmente encontrando encontrara a cadeira na qual pudesse ficar sem ser perturbada. Então tudo que ela viveu, toda a dor e o sangue escorrido foram em vão? A mulher que se recusava a manter e anunciar um relacionamento monogâmico sucumbiu à ideia de se manter feliz ao lado de um homem, o suposto assassino de Ama?

Ainda apoiados na proposta de Sara Ahmed, concordamos com o seu posicionamento de que não é possível um sujeito viver em total desconforto. Em algum momento na vida, escolhemos encontrar conforto, nem que seja para seguir com a burocracia que é viver em sociedade. Podemos notar essa experiência quando a protagonista disfarça o seu corpo no trabalho, já que ele exige uma estética corporal. Também ao pintar o cabelo de Ama, não apenas a protagonista está visando desajustar o rapaz da descrição do criminoso anunciado, mas também está encontrando uma forma de fazê-lo passar um pouco mais despercebido na

---

<sup>124</sup> Termo emprestado do cinema de horror/terror, também conhecido por *splatter*, faz referência à cenas em que encontramos representações gráficas de sangue e violência, visando uma verossimilhança.

rua. Em certos momentos da vida, é preciso se ajustar para conseguir sobreviver, por mais triste que isso soe.

David Holloway nos aponta:

Lui abraça esses modos de vida resistentes inicialmente, porque faz sentido para ela fazê-lo. Quando ela desiste deles para abraçar uma narrativa de vida aparentemente antitética às suas ambições anteriores, também faz sentido para ela o faça: "resistência" "é atraente a curto prazo, mas eventualmente Lui tem que tomar decisões estratégicas em relação ao seu futuro bem estar, mesmo que isso signifique se colocar em perigo. As cobras, então, podem "provocar as normas estabelecidas de domesticidade e troca sexual", mas não as abandona completamente. (HOLLOWAY, 2016, tradução nossa, p. 87)<sup>125</sup>

O conforto encontrado por Lui vai além de encontrar um teto todo seu, é um caminho a oferecer para os leitores. Há, principalmente da nossa parte, o conforto de ler uma obra na qual conseguimos encontrar um sentido na dor, de saber que nós, os freaks e queers, também estamos na literatura, que nossos corpos abjetos estão sendo lidos, discutidos e representados. Refletindo agora, ainda no campo da sobrevivência, nos deparamos com um ponto muito importante do texto: a dor. Em *Cobras e Piercings*, essa se manifesta de várias maneiras, desde aquela provocada pela busca por prazer até aquela que só pode ser expressada com metáforas. De qualquer modo, notamos que o elemento da dor se torna recorrente em várias obras japonesas contemporâneas de autoria feminina, mesmo que o tema da sexualidade não seja o foco. Torna-se cada vez mais difícil colocar em palavras como é sentir a dor, muito mais como interpretá-la, tendo em vista que só quem a sofre compreende totalmente e que o mesmo "ferimento" é capaz de ser sentido de formas diferentes por cada pessoa.

Ao analisar as dores sentidas por Lui, através da modificação corporal e do masoquismo, compreendemos que aqui se faz presente a dor como forma de governo e controle. Passar fome<sup>126</sup>, mesmo que de modo totalmente perigoso e inconsequente por parte da protagonista, pode ser interpretado como sua decisão sobre aquilo que vai agir em seu corpo, o limite de tudo que lhe toca. Da mesma forma, podemos refletir sobre os efeitos práticos da modificação corporal. Já que Lui é uma mulher cis e que a sua identidade de

---

<sup>125</sup> Lui embraces these resistant modes of living initially, because it makes sense to her to do so. When she gives them up to embrace a life narrative seemingly antithetical to her previous ambitions, it also makes sense to her to do so: "resistance" is attractive in the short term, but eventually Lui has to make strategic decisions regarding her future well-being, even if that means putting herself in harm's way. *Snakes*, then, may "teas[e] the established norms of domesticity and sexual exchange" but it does not completely abandon them.

<sup>126</sup> Deixamos claro que não apoiamos qualquer forma de violência contra o corpo que possa colocar em risco a saúde e vida do sujeito, principalmente se este puder ser entendido como um transtorno alimentar ou psicopatologia. Seria irresponsável de nossa parte fazer um elogio dessa forma, caso sinta esse tipo de pulsão, por favor, busque ajuda profissional.

gênero está bem definida, tanto para a protagonista quanto para a sociedade, surge o objetivo de modificar esse corpo feminino para causar o desconforto. Pontuamos desde já que o masoquismo é uma forma de dor voluntária por parte do indivíduo, há a decisão de sentir o desconforto e dor a fim de alcançar o prazer.

### 3.1 Com prazer, a dor.

-Deus precisa ser um grande sádico para dar vida às pessoas.  
-E a Virgem Maria era uma masoquista?  
-Sem dúvida - murmurou Shiba, voltando-se novamente para o gabinete. Peguei minha bolsa e saí detrás do balcão. (KANEHARA, 2007, p. 47)

Para dar início a nossa discussão sobre a presença do masoquismo em *Cobras e Piercings*, propomos aproximar o desenvolvimento do conceito ao longo dos anos e sua manifestação no país de origem da autora. Cunhado pela primeira vez pelo psiquiatra Richard von Krafft-Ebing (1840-1902) em *Psychopathia Sexualis*<sup>127</sup> (1886), masoquismo (em alemão, *Masochismus*), após a obra *Venus in Furs* de Leopold von Sacher-Masoch (KING, 2012), foi teorizado principalmente como algo que apenas os homens eram capazes de desempenhar. Consideramos, claro, que essa noção é problemática, indicando a supressão da sexualidade feminina, algo bastante contestado hoje na literatura e na sociedade. Ao mesmo tempo em que oferece um conceito para masoquismo, o alemão também anuncia o seu par, o sadismo. Sigmund Freud (1856-1939), pouco depois da publicação do trabalho do primeiro autor, combinaria esses dois termos (masoquismo e sadismo) para formar a palavra

---

<sup>127</sup> O impacto da obra foi tão grande no contexto japonês, que o médico e autor modernista Ôgai Mori (1862 - 1922) utilizou do título da obra do psiquiatra alemão como inspiração para a obra *Vita Sexualis*, publicado originalmente em 1909 no Japão e em 2014 no Brasil, pela editora Estação Liberdade sob tradução de Fernando Garcia. Com sua educação de base científica e com seus estudos na Alemanha, Ôgai Mori teve contato com autores como Sigmund Freud e Krafft-Ebing, passando então a usufruir de algumas ideias e teorias psicanalíticas para sua construção literária. Elementos como a observação e criatividade são abordados com frequência por Freud em seus escritos. Observação passa-se como instrumento para a análise, o qual o autor deleita-se na criação da obra *Vita Sexualis*, colocando o personagem Kanai como sua representação, o distanciando do objeto de análise, deixando o autor como espectador de si mesmo. Já a criatividade pode ser aplicada simplesmente como o cenário criado pelo autor para a apresentação de sua história disfarçada. Na descrição do livro, no site da editora temos a seguinte informação: “No mês de sua publicação (julho de 1909), *Vita sexualis* teve sua venda e sua distribuição suspensas pelas autoridades, sob a “acusação” de que, ao abordar o desejo sexual, o livro era um acinte à moral pública, embora nada haja na trama de vulgar ou de abominável, pelo contrário: mesmo uma mera menção ao órgão genital, por exemplo, é cuidadosamente feita sob metáforas ou elipses. Pela suposta ousadia temática do livro, Mori fora reprimido diretamente pelo então ministro da guerra do Japão, Terauchi Masatake.” (ESTAÇÃO LIBERDADE, disponível em: <https://www.estacaoliberalidade.com.br/livraria/vita-sexualis>, acesso em 15/04/2021)

sadomasoquismo, utilizada para intitular as interações entre pessoas sádicas e masoquistas, assim como as tendências sádicas e masoquistas nos indivíduos estudados por ele. Um ponto a ser pensado diante da análise dos dois autores é que, para ambos, tal “comportamento” era visto como uma forma de perversão, no sentido de que essas eram consideradas aberrações da sexualidade humana.

Deste modo, temos que o sadismo, em referência ao Marquês de Sade mencionado no começo da dissertação, é aquele que sente prazer em causar dor ao parceiro, enquanto o masoquista é o que sente prazer em sentir a dor. Rafaella Denise Lobo Pastana (2016) nos traz as definições encontradas no Dicionário de Psicanálise:

De acordo com o Dicionário de Psicanálise (2001), define-se masoquismo como uma perversão sexual em que a satisfação está ligada ao sofrimento e a humilhação aos quais o indivíduo se submete. Freud reconheceria elementos vinculados à noção de masoquismo em numerosos comportamentos sexuais, e rudimentos na sexualidade infantil, e por outro lado descreve formas que dela derivam (em particular o masoquismo moral no qual o sujeito, em razão de um sentimento de culpa inconsciente, procura a posição de vítima sem que um prazer sexual esteja diretamente implicado no fato). Ainda no Dicionário de Psicanálise, o sadomasoquismo é descrito como duas formas, ativa e passiva, do mesmo prazer proveniente da excitação sexual ligada à crueldade e ao fato de se infligir dor. O registro assim definido reúne, portanto, no mesmo indivíduo essas duas formas de opostos que sempre coexistem. Também representa o vínculo pré-genital estabelecido entre duas pessoas, uma das quais assume o papel sádico e a outra o papel masoquista. (PASTANA, 2016, p. 107)

Não vamos nos aprofundar nas definições, tendo em vista que já há grande fortuna crítica sobre o conteúdo, sendo apenas fundamental pensar em como elas ajudam a compreender tais práticas sexuais no contexto das mulheres japonesas. Como pôde ser visto nos capítulos anteriores, a ideia de uma mulher japonesa passiva e submissa foi fortemente alimentada pelos orientalismos<sup>128</sup> e pela própria construção de um “feminino” no Japão, principalmente se considerarmos as consequências da política do *ryôsai kenbo*. Ao anunciar a presença de uma perversão<sup>129</sup> na sexualidade dessas mulheres, as autoras japonesas vão além da quebra do tabu, anunciando uma forma de controle sobre a sexualidade feminina.

Deleuze (2009) nos diz em análise de *A pescadora de almas* que,

---

<sup>128</sup> Concepções equivocadas e alimentadas pelos pré-conceitos das culturas asiáticas

<sup>129</sup> Utilizaremos deste termo para condizer com as propostas dos teóricos utilizados previamente, mas destacamos que não consideremos essas condutas sexuais como abomináveis.



Na verdade, tendemos a facilmente negligenciar essa evidência: se a mulher-carrasco no masoquismo não pode ser sádica, é precisamente por estar dentro do masoquismo, por ser parte da situação masoquista, um elemento realizado da fantasia masoquista: ela pertence ao masoquismo. Não que tenha os mesmos gostos que a vítima, não nesse sentido, mas por ter um “sadismo” que nunca se encontra no sádico, e que funciona como o duplo ou o reflexo do masoquismo. Pode-se dizer o mesmo do sadismo: a vítima não pode ser masoquista, não apenas porque o libertino fica despeitado se ela tiver prazer, mas porque a vítima do sádico pertence inteiramente ao sadismo, integra a situação e estranhamente se coloca como o duplo do carrasco sádico (prova disso, em *Sade*, os dois grandes livros que se autorrefletem, e em que a corrompida e a virtuosa, Juliette e Justine, são irmãs). Quando se misturam sadismo e masoquismo, são abstraídas duas entidades, a sádica, independentemente do seu mundo, e a masoquista, independentemente do seu, e achasse simples que as duas abstrações se componham juntas, uma vez privadas de sua Umwelt, de sua carne e de seu sangue. (DELEUZE, 2009, p. 38-39)

Com a proposta de Deleuze, podemos compreender que há um jogo de domínio entrelaçado entre a pessoa sádica e a masoquista. Diferentemente de outros pensadores, aqui fica evidente o duplo atuante em um mesmo indivíduo. Isso nos permite entender que por mais que tenhamos uma pessoa masoquista, isso não a coloca necessariamente em uma posição passiva e frágil. Deste modo, cabe entender que durante uma performance masoquista, este indivíduo tem o controle e o poder da situação. Enquanto muito se pensa na passividade de uma pessoa masoquista, é importante considerarmos que essa é quem impõe o limite e que delimita o prazer a ser entregue ao sádico. Pensando na protagonista Lui, em *Cobras e Piercings*, temos uma personagem que oferece o seu nome através da marca *Louis Vuitton*, como se ela fosse um produto a ser consumido por qualquer um que arque com o seu alto valor. Ao trabalhar como *hostess*, nota-se que há uma consciência dessa filosofia: o corpo é seu produto, os homens que a desejam acabam pagando caro para ter a sua companhia. Entretanto é pertinente destacar que a protagonista não admite receber ordens de homens que não sejam capazes de oferecer aquilo que ela cobra. O único espaço em que a submissão é permitida ocorre nos atos sexuais.

-Posso gozar? - a voz ofegante de Ama cortou indistintamente o ar. Com os olhos semiabertos, eu assenti. Então ele tirou o pau e gozou sobre meu púbis. De novo...  
-Já não disse pra gozar em cima da minha barriga?  
-Desculpe. Não consegui me segurar...- disse Ama, em tom de desculpa, puxando uma caixa de lenços de papel para perto de si. Ama sempre ejacula sobre meu púbis. Detesto isso, pois deixa os pêlos todos grudados. Poderia simplesmente adormecer embalada pelas ressonâncias do ato, mas graças a ele, sou obrigada a tomar um banho.  
-Se não quiser gozar na minha barriga, use camisinha.  
Ama abaixou a cabeça e repetiu o pedido de desculpas. Limpei-me ligeiramente com um lenço de papel e me levantei.  
-Vai tomar banho?  
A voz de Ama soava tão tristonha que parei instintivamente.  
-Vou.

-Podemos tomar juntos?  
Pensei em concordar, mas, vendo sua completa nudez e fisionomia lastimável, acabei achando aquilo uma idiotice.  
-Odeio ficar a dois num local tão apertado. (KANEHARA, 2007, p. 21-22)

Nota-se no diálogo anterior como o comportamento de Lui se modifica quando o seu consentimento é ferido durante um ato sexual, provocando assim uma resposta agressiva em Ama. Notável também é a diferença de comportamento da protagonista com seus dois parceiros sexuais. Shiba, desde o início do relacionamento, deixa anunciado o fato de que é um sádico, capaz inclusive de matá-la durante o sexo. Com o tatuador, Lui parece ter mais controle das ações do que quando está com Ama, o que nos faz questionar se o casal romântico de fato combina. A forma com a qual a mulher se envolve com Shiba é excitante, nos transmite a sensação de uma sede incapaz de ser saciada, enquanto com Ama parece haver preguiça, cansaço e comodismo.

A julgar pelas respostas diante dos comportamentos sexuais do trio, há uma tendência em acreditar que Shiba seria o parceiro ideal para Lui, mas será? Acreditamos que reduzir a protagonista ao seu desejo sexual indicaria que sua sexualidade se torna uma patologia que provoca risco à própria vida. É preciso aqui entender que uma mulher masoquista não é submissa integralmente, muito menos que essa é uma característica indelével da sua existência e performance como sujeito em uma sociedade. Tal pensamento reforça a ideia de que “o ‘masoquismo feminino’ surgiu das teorias de Sigmund Freud de que as mulheres exibem tendências masoquistas naturais devido à sua passividade ‘natural’ e à sua vontade de suportar as agonias da gravidez e do parto.” (KING, 2012, p. 12)

Pensar a equação modificação corporal + masoquismo de Lui é uma das várias formas de reconhecer que aqui estamos tratando sobre uma mulher que expressa a sua enorme força por meios tidos como incomuns. Ainda em diálogo com o relacionamento de Shiba, Ama e Lui, consideramos que, com o assassinato de Ama, a mulher assume um novo posicionamento diante do seu envolvimento masoquista com o tatuador. No começo da obra, temos o anúncio de que Shiba é um homem sadomasoquista, se declarando incapaz de realizar sexo “normal” com outra pessoa, precisando encontrar o sofrimento na outra pessoa.

-O que Ama curte fazer com você? - perguntou, elevando os quadris.  
-Hum. O trivial.  
-Hum- Shiba concordou, enquanto tirava o cinto da calça, usando-o para amarrar meus pulsos nas costas.  
-Você não fica frustrada?  
-Até que não. Eu posso ter orgasmo com sexo trivial também.  
-Você quer insinuar com isso que eu não posso?

-Pode?

-Não.

-Isso é porque você é um sádico muito louco. (KANEHARA, 2007, p. 41)

Já, chegando ao final, com a morte de Ama, Lui acaba não correspondendo mais ao desejo de Shiba, tornando o sexo mais “mecânico” e não expressando dor ou sofrimento durante o ato. Ao assumir tal performance, o homem acaba não conseguindo manter a ereção, impedindo-o de fazer sexo com ela. Isso anuncia que o corpo da protagonista não apenas sofre a modificação extrema, mas interfere naqueles que estão a sua volta.

Além dos pontos mencionados anteriormente, ao longo deste capítulo, colocamo-nos diante de outra política que Kanehara Hitomi marca em seu texto: a quebra da crença da passividade feminina japonesa. Principalmente em decorrência do *soft power* japonês, do *cool japan*<sup>130</sup> e dos orientalismos, grande parte das culturas que não são japonesas tendem a relacionar a mulher deste país com as gueixas e concubinas. Alimentados por um ideal que também é fruto do *ryôsai kenbo*, já discutido anteriormente, criou-se a ilusão de que as mulheres japonesas são aquelas que abaixam a cabeça por timidez, falam somente quando necessário, que são belas, recatadas e do lar<sup>131</sup>. Situação essa que persiste em ser alimentada pela produção midiática e cultural do país, como em mangás, filmes, jogos e animes.

Joseph Nye (1991) nos traz a seguinte definição de *soft power*:

Pais de adolescentes sabem que, se tiverem estruturado seus filhos de acordo com suas crenças e preferências, seu poder será maior e durará mais do que se eles tivessem contado apenas com o controle ativo. Da mesma forma, líderes políticos e filósofos há muito compreenderam o poder que advém de definir a agenda e determinar a estrutura de um debate. A capacidade de estabelecer preferências tende a estar associada a recursos de poder intangíveis, como cultura, ideologia e instituições. Essa dimensão pode ser pensada como *soft power*, em contraste com o *hard command power* geralmente associado a recursos tangíveis, como força militar e econômica. [...] A distinção entre recursos *hard* e *soft power* é de grau, tanto na natureza do comportamento quanto na tangibilidade dos recursos. Ambos os tipos são aspectos da capacidade de atingir os objetivos de um controlando o comportamento dos outros. O poder de comando - a capacidade de mudar o que os outros fazem - pode basear-se na coerção ou no incentivo. O poder cooperativo - a capacidade de moldar o que os outros desejam - pode basear-se na atratividade da cultura e ideologia de alguém ou na capacidade de manipular a agenda das escolhas políticas de uma maneira que faz com que os atores falhem em expressar algumas preferências porque parecem ser demais irrealista. (NYE, 1991 s/p)<sup>132</sup>

---

<sup>130</sup> *Cool Japan* (クールジャパン - *Kûru Japan*) é um conceito que coloca o país (Japão) como uma superpotência cultural. Diretamente atrelado com a cultura *otaku* e *kawaii*, entende-se essa política como uma forma de vender um país legal e manipular aqueles que têm interesse por essa cultura.

<sup>131</sup> Expressão apropriada da fala de Marcela Temer, companheira do ex Vice Presidente Michel Temer

<sup>132</sup> Parents of teenagers know that if they have structured their children's beliefs and preferences, their power will be greater and will last longer than if they had relied only on active control. Similarly, political leaders and philosophers have long understood the power that comes from setting the agenda and determining the framework of a debate. The ability to establish preferences tends to be associated with intangible power resources such as

Com a contribuição de Nye, passamos a entender que os produtos alimentados pelo *soft power* e *cool japan* são de interesse do âmbito político japonês. Foram encontradas formas sutis de construir e - tentar - solidificar uma forma para que as mulheres possam se encaixar. Ao colocar uma protagonista como Lui, Kanehara Hitomi oferece ao leitor uma nova configuração de “feminino” para o contexto nipônico, mostrando que a mulher japonesa é muito mais do que o país tenta vender.

Lui constantemente busca sentido na vida, até mesmo em suas modificações corporais. Não compreende ainda o que a levou a tomar tais decisões, mas sente que lhe falta alguma coisa. Ao aprisionar o kirin e o dragão em suas costas, escolhendo não preencher os seus olhos para que não criem vida e voem para longe de si, é como se ela estivesse optando por resolver parte de suas insatisfações, por não estar mais só. O seu corpo configura-se como um templo para os seres mitológicos, da mesma forma que se configura em um altar de admiração para Ama e um mundo flutuante para Shiba.

Lui recorre à dor, como se precisasse ser lembrada a cada minuto de que está viva, talvez mais do que isso, de que ela é senhora do próprio corpo, não é uma mulher controlada por seus instintos, desejos ou por terceiros. Essa dinâmica da protagonista com a dor pode ser vista como uma forma de alcançar o sol, fato que se solidifica na última passagem do texto. Não é nosso objeto fazer um elogio à dor e ao sofrimento, como se nos colocarmos diante da dor dos outros fosse válida para o aprendizado, mas sim de reconhecê-los como parte da vida, que precisam ser aceitos até mesmo para nos conhecermos melhor. Negar a dor, assim como fechar os olhos (como Lui fez com o kirin e o dragão), nos impede de seguir em frente na jornada.

### **3.2 A trágica beleza da tatuagem**

Quando mencionamos feminino, sexualidade, masoquismo e sadismo na literatura japonesa, muitos já familiarizados com ela possivelmente pensarão em Tanizaki Jun'ichirô.

---

culture, ideology, and institutions. This dimension can be thought of as soft power, in contrast to the hard command power usually associated with tangible resources like military and economic strength. [...] The distinction between hard and soft power resources is one of degree, both in the nature of the behavior and in the tangibility of the resources. Both types are aspects of the ability to achieve one's purposes by controlling the behavior of others. Command power—the ability to change what others do—can rest on coercion or inducement. Co-optive power—the ability to shape what others want—can rest on the attractiveness of one's culture and ideology or the ability to manipulate the agenda of political choices in a manner that makes actors fail to express some preferences because they seem to be too unrealistic. (NYE, 1991)

Como pôde ser visto até o momento, a nossa pesquisa gira em torno da autoria feminina, mas acreditamos ser pertinente trazer algumas contribuições do autor para pensar nas consequências que ele trouxe para as mulheres japonesas, as personagens femininas na literatura japonesa, assim como para a compreensão de uma sexualidade perversa e cruel. Tanizaki Jun'ichirô (1886-1965), nascido em Tóquio, oriundo de família de mercadores e grande admirador do Ocidente, estudou literatura japonesa e teve grande carreira literária, na qual pôde inserir a sua compreensão de mundo e sexualidade, por meio de seus textos.

Várias de suas obras foram traduzidas para o português brasileiro, permitindo, assim, que nossos leitores tivessem acesso à cultura sexual retratada pelo autor. Entre os seus vários trabalhos, até o momento temos traduzidas para o português as seguintes obras: *A chave* (2000), *Voragem* (2001 pela editora Companhia das Letras e 2018 pela TAG), *Há quem prefira Urtigas* (2003), *Amor Insensato* (2004), *A vida secreta do senhor de Musashi e Kuzu* (2009), *Diário de um velho louco* (2002), *As irmãs Makioka* (2005), *A gata, um homem e duas mulheres/O cortador de juncos* (2016), *A ponte flutuante dos sonhos seguido de retrato Shunkin* (2019) e seu ensaio *Em louvor da sombra* (2017)<sup>133</sup>.

O escritor viveu a maior parte de sua vida em Tóquio, onde iniciou a sua carreira como autor e, em 1923, em decorrência de um grande terremoto, mudou-se para a região oeste do Japão, pano de fundo de muitas de suas obras. Tanizaki costuma trabalhar com a feminilidade, chegando, a nosso ver, a uma forma de exaltação e quase endeusamento do que pode ser entendido por feminino. A presença da sensualidade e do erotismo em suas obras contribuíram fortemente para a configuração da *femme fatale*, como pode ser visto claramente em *Amor Insensato*<sup>134</sup> (2004).

Enquanto muitos críticos literários discutem o poder feminino presente nas obras de Tanizaki, surgem críticas de cunho feminista apontando o papel do autor ao contribuir para o pensamento das *shin'onna*<sup>135</sup>. Ao trabalhar com mulheres utopicamente belas, modernas e poderosas, o autor também acaba fomentando mulheres impossíveis. Mulheres essas que os japoneses nunca vão encontrar, porém que cada vez mais passam a desejar. Deste modo, o

---

<sup>133</sup> Títulos no original em sequência: 『鍵』 – Kagi, 『卍』 – Manji, 『蓼喰ふ蟲』 – Tade kû mushi, 『痴人の愛』 – Chijin no Ai, 『武州公秘話』 – Bushukō Hiwa e 『吉野葛』 – Yoshino kuzu, 『瘋癲老人日記』 – Fûten rōjin nikki, (『細雪』 – Sasameyuki, 『猫と庄造と二人のをんな』 – Neko to shōzō to futari no onna e 『蘆刈』 – Ashikari, 『夢の浮橋』 – Yume no Ukihashi e 『春琴抄』 – Shunkinshō, 『陰翳礼讃』 – In'ei Raisan

<sup>134</sup> Recomendamos a leitura da dissertação “Da polaridade à dualidade: um estudo da obra literária *Amor insensato* de Jun'ichirô Tanizaki” escrita por Rafaella Denise Lobo Pastana, na qual a autora trabalha à luz das teorias da psicologia a questão do masoquismo e amor presentes na obra.

<sup>135</sup> Em japonês, *shin'onna* (新女) significa literalmente “nova mulher”. Essas novas mulheres tiveram grande participação nos movimentos feministas do Japão no período Meiji. A sua imagem carrega a revalidação de valores e do papel da mulher japonesa, assim como sua posição como mãe, esposa e posicionamento social.

“amor impossível” passa a ser um problema das mulheres por não se adequarem à ficção, não um problema dos homens, por sua incapacidade de aceitar e amar os corpos reais. A esse respeito, Margherita Long completa:

Segundo Saegusa, Tanizaki retrata as mulheres como brinquedos, ou como deusas, mas não consegue concebê-las como semelhantes, o que o condena a ser um “homem que não pode amar”, “um escritor que não sabe escrever romances de amor”. Os autores do segundo livro chegam a conclusões semelhantes, observando que os romances de Tanizaki tratam as mulheres como uma “categoria” e não como indivíduos separados, portanto, relacionamentos heterossexuais confiáveis estão faltando em seu trabalho. (LONG, 2009, p. 19)<sup>136</sup>

A fala de Long se relaciona com a nossa perspectiva de que as mulheres de Tanizaki em certo momento deixam de ser protagonista para se tornar objeto do imaginário masculino. Ao fazer tal observação não tecemos um ataque ao autor, pois reconhecemos e valorizamos seu trabalho, principalmente nos estudos estéticos trazidos para seu país e literatura, mas assim como ocorre com *Genji Monogatari*, é importante reconhecer os perigos que estão presentes na obra de Jun’ichirô Tanizaki.

Para marcar a nossa análise, vamos discorrer brevemente sobre o conto *Shisei* “Tatuagem”, obra na qual podemos encontrar semelhanças com *Cobras e Piercings*, que nos permite inclusive pensar sobre uma possível intertextualidade entre as histórias.

Em 1910, Tanizaki publica *Shisei*<sup>137</sup>, que marcou a sua jornada como autor, já trazendo características que estariam presentes em suas obras seguintes. Em *Shisei*, temos a história de um tatuador sádico que busca uma mulher perfeita, ou melhor, a pele perfeita (que no caso só poderia ser encontrada em uma mulher, na visão do tatuador) para sua obra prima. Em uma noite de verão, ele fica deslumbrado por uma criança, ao ver os pés da menina escapando do *kimono*. Sem ver o seu rosto, Seikichi, o tatuador, corre atrás dela, sem sucesso. No ano seguinte, por um mero acaso, a menina vai até o estúdio de Seikichi com a missão de entregar-lhe um tecido para ser pintado. O homem reconhece a menina do *kimono*

---

<sup>136</sup> Tradução livre. No original “According to Saegusa, Tanizaki portrays women as toys, or as goddesses, but he is unable to conceive of them as fellow subjects, and this dooms him to being a “man who cannot love,” “a writer who cannot write love novels”. The authors of the second book draw similar conclusions, observing that Tanizaki’s novels treat women as a “category” rather than as separate individuals, so credible heterosexual relationships are missing from his work.”

<sup>137</sup> 刺青

imediatamente. Após um momento de flerte malsucedido, a menina tenta fugir até que é dopada e depois acorda com uma viúva negra tatuada em suas costas.<sup>138</sup>

Muitas pesquisas foram encontradas sobre o conto *Shisei*, a sua maioria discorrendo sobre a beleza, a sensualidade e o erotismo do texto. Entretanto, nos incomodam essas análises. Por mais que o objetivo do autor possa ter sido apresentar o seu amor pelas mulheres, o divino presente em seus corpos, a nossa leitura evidencia um aspecto: a narrativa de estupro.

Além do resumo citado acima, vamos apresentar uma parte do texto de Waldemiro Francisco Sorte Junior, presente no artigo “A beleza e sensualidade que emana do sadismo e crueldade: o conto A Tatuagem de Tanizaki Jun’ichirô”. Ressaltamos, de antemão, o nosso respeito em relação ao autor, que fez um ótimo trabalho dentro de sua proposta de pesquisa.

O conto *Shisei* narra a história de Seikichi, um jovem e talentoso tatuador que, ao mesmo tempo que desempenhava com destreza seu ofício e era reconhecido pela sua arte, possuía secretas tendências sádicas, sentindo prazer na proporção que conseguia infligir maior dor em seus clientes. Seikichi há muitos anos nutria um desejo oculto de encontrar uma mulher perfeita e nela tatuar aquilo que seria sua obra-prima. Ele acaba por localizar essa mulher ideal. Inicialmente, tal mulher ideal aos olhos do tatuador mostra-se tímida como uma menina e Seikichi apresenta-lhe pinturas excêntricas retratando mulheres poderosas perante homens que sucumbiram a seus pés. Apesar de tentar demonstrar aversão às pinturas, as atitudes da jovem parecem indicar certa semelhança entre sua personalidade e a das mulheres estampadas nas pinturas. Seikichi, então, utiliza-se de um sedativo para entorpecer a menina e nas costas dela cria a tatuagem de uma aranha gigante, que considera ser a obra-prima de sua vida. É relatado que a elaboração daquela tatuagem esgotou toda a sua energia vital. Ao despertar do sono, a menina demonstra ter se transformado, dizendo que havia abandonado completamente sua timidez de antes. Afirma, finalmente, que Seikichi foi sua primeira “vítima”. É relevante destacar que, conforme será analisado mais a frente, o termo em japonês traduzido como “vítima” (肥料) sugere a ideia de que a heroína faz uso dos homens para atingir seus próprios desejos, levando-os à ruína como resultado. (SORTE JUNIOR, 2017, p. 113, grifo nosso)

Em sequência, iremos analisar os trechos destacados na citação acima. Como pode ser visto na primeira marcação, encontramos o anúncio de que o tatuador buscava uma mulher perfeita, o que remete ao ideal de uma mulher idealizada, impossível de existir no mundo real. Nessa mulher, é tatuada uma obra-prima, algo que também merece ser problematizado. Assim como o tatuador de Shiba, que ateou fogo no próprio corpo após tatuar um kirin, na justificativa de que sucumbira à loucura, notamos que pôs fim à sua vida após conquistar a produção de sua maior obra. Além de pensar a tatuagem no sentido de uma ilustração, é preciso considerar que ela faz parte do corpo de uma pessoa, assim, se temos uma obra prima

---

<sup>138</sup> Para a leitura do texto integral, sugerimos o trabalho de conclusão de curso de Solange Yumi Aoto, da Universidade de Brasília, no qual a autora oferece três traduções do conto, assim como o original. O trabalho está disponível em: [https://bdm.unb.br/bitstream/10483/9511/1/2014\\_SolangeYumiAoto.pdf](https://bdm.unb.br/bitstream/10483/9511/1/2014_SolangeYumiAoto.pdf)

cravada na pele de humanos, estes também acabam fazendo parte dessa arte, tornando-se objetos do tatuador.

Antes de darmos continuidade, acreditamos ser necessário apontar a questão da idade da jovem. No texto de Tanizaki, compreendemos que no momento do encontro entre Seikichi e a menina, ela aparentava ter entre 15 e 16 anos, sendo um ano mais nova na primeira vez que ele a viu. Embora possamos ter uma tendência de justificar a pedofilia por conta da época na qual o conto fora escrito, destacamos que no período Meiji a maioridade se dava após os 20 anos de idade. Então, mesmo considerando que *Shisei* se passa durante o período Edo, no qual a maioridade era alcançada mais cedo, ainda notamos que o autor oferece aqui uma beleza que cabe às meninas, que diante do nosso olhar ainda não podem ser chamadas de mulheres, alimentando a cultura de pedofilia do país que encontramos até hoje.

Sorte Júnior completa o nosso argumento quando nos traz algumas explicações sobre o jogo de *kanji* utilizados por Tanizaki durante o seu texto:

Depois de concluir a tatuagem nas costas da menina, é interessante também reparar que Tanizaki deixa de se referir à heroína com o termo “menina” (*musume* 娘) e passa a usar a palavra “mulher” (*onna* 女). Por ter utilizado completamente o seu potencial para nutrir o crescimento da menina e transformá-la em uma mulher semelhante àquelas representadas nas pinturas, ao fim do conto a heroína afirma que o tatuador foi a sua primeira “vítima” (肥料). (SORTE JUNIOR, 2017, p. 121)

Enquanto temos a famosa citação de Simone de Beauvoir, dizendo que “não se nasce mulher, torna-se mulher”, encontramos a marca de um autor que constrói um personagem que, à força e contra a vontade de uma menina, a torna “mulher”. Essa questão nos faz ponderar novamente sobre a questão do estupro presente em *Shisei*. Antes de dopar a jovem e modificar o seu corpo sem o seu consentimento, ela era apenas uma criança. Ao acordar, incapaz de tomar qualquer atitude para reverter o ocorrido, ela deixou de ser tudo aquilo que acreditava ser, sendo forçada a tornar-se mulher. Tudo que lhe era seu, fora tomado à força.

Finalmente encontramos a presença da dor física no conto, que a menina sente logo ao despertar para uma realidade que pode ser entendida como um pesadelo. O longo processo de perfuração em sua pele a deixa fragilizada, vulnerável. Sua reação com a tatuagem nos provocou espanto, pois havia agradecimento e orgulho no que se tornara, não a presença do medo. Voltaremos nesse ponto mais adiante. Como recomendação do tatuador, a nova “mulher” se banha, para promover maior vivacidade nas cores da aranha que abraça suas costas, até que não consegue se manter mais de pé.



Deixou o corpo jogado no chão com a dor violenta, gemeu como se estivesse tendo um pesadelo. Os cabelos sedutoramente desordenaram-se nas bochechas como os de uma louca. Atrás das costas da mulher havia uma penteadeira. Duas solas de pé branquíssimas refletiam no espelho. (TANIZAKI in AOTO, 2014, p. 60)

A forma como a cena é narrada aproxima a aprendiz de gueixa à imagem de uma recém nascida. Os cabelos bagunçados, a pele molhada e as solas dos pés expostas nos fazem imaginar a jovem deitada de bruços, abraçando a si mesma como um bebê que fora retirado do ventre, um local de segurança, familiar, e atirado ao mundo cheio de riscos e exposição. Isso pode ser lido, claro, como a ideia de um renascimento, tal como poderia ser mais adequado ao contexto da obra. Porém, não podemos deixar de anunciar o nosso desconforto de ter essa ligação com a primeira infância, o renascer como fruto de uma violência. Talvez o “tornar-se mulher” de Beauvoir ganhe novo sentido para essa transição de *musume* para *onna* de Tanizaki. Tornar-se mulher, para a jovem, pode sugerir tomar as dores e violências ao seu corpo como forma de criar forças para, em seguida, utilizar esse poder para alimentar-se dos homens fracos que a desejam, há talvez a necessidade de um poder sobre o outro.

Ao inserir a aranha no texto, Tanizaki não nos oferece qualquer aranha, mas sim a *jôrôgumo*. Pode-se identificá-la pelo nome científico, *Nephila Clavata*, ou por Aranha Joro, que pertence ao grupo de aranhas teceadeiras. A *jôrôgumo* é uma peça importante para o imaginário japonês, de modo que podemos encontrar lendas sobre esse título, muito populares no período Edo, este mesmo que atua como contexto para o conto de Tanizaki. Nas lendas, temos a presença de uma *yôkai* que tem o tronco de uma mulher e a sua parte inferior é como de uma aranha teceadeira, capaz de transformar o seu corpo para se passar por uma mulher absurdamente bela, a fim de seduzir homens para depois envolvê-los em suas teias e alimentar-se deles.

Tendo isso em mente, passa a ser compreensível quando a jovem diz que o tatuador foi o seu primeiro fertilizante, o homem deu sua alma para criar a tatuagem, passando a ter apenas o seu corpo como um saco vazio. Em consequência, a “mulher” tornara-se brava, corajosa e possuidora da alma de Seikichi. Por não haver uma fonte oficial da lenda, não podemos afirmar algumas informações sobre a mesma, mas encontramos em algumas versões um ponto interessante que permite um elo com *Cobras e piercings*. Acredita-se que uma *jôrôgumo* leva 400 anos para ter os seus poderes manifestados e atingir a maturidade. Considerando que o início do período Edo se deu no começo do século XVII e que Lui nos é apresentada já no século XXI, talvez essa possa ser lida como uma nova *jôrôgumo*.

Assim como a menina do conto de Tanizaki, Lui, de *Cobras e Piercings*, passa pelo processo doloroso de ter o seu corpo tatuado. A dor lhe ensina a ter forças e manipular os outros para o seu interesse. Da mesma forma que as aranhas tecedeiras, Lui manipula os homens que a desejam para que ela alcance o seu prazer. Assim, podemos encontrar outro sentido para o masoquismo da protagonista: a dor é um processo que ela escolhe para alcançar os seus poderes. Em *Shisei*, a garota se alimenta da alma do tatuador, já no texto de Kanehara Hitomi, acreditamos que a mulher atua de forma mais inteligente. Ela se alimenta tanto de Shiba e Ama quanto dos seres mitológicos, kirin e dragão. Este processo modifica Lui, sua forma de encarar o mundo, assim como anuncia as fragilidades dos homens que a fertilizam. Entretanto, ao contrário do autor moderno, a escritora contemporânea decide por libertar as suas presas, após ter a sua primeira retirada de si. Talvez tenha surgido a compreensão de que aquilo não era necessário, um tanto enfadonho. Mas, junto ao processo de desistir dos seus fertilizantes, Lui nos contagia. Acreditamos que esse foi o seu maior poder, passou a agir como uma “mulher humana”, aceitando a vida que lhe fora dada, ao mesmo tempo em que cria várias *jôrôgumo* pelo mundo, que somos nós, seus leitores. É uma estratégia que, a contagias, irá prender em sua teia vários homens, sem que eles se dêem conta disto, até que seja tarde demais para fugir.

## Considerações Finais

Buscou-se com esta pesquisa traçar algumas das políticas que podemos encontrar em *Cobras e Piercings*, principalmente aquelas que permeiam a autoria feminina e o papel social da mulher japonesa. Guiamo-nos por esse enfoque ainda que, ao longo do trabalho, tenham surgido vários outros questionamentos sobre a obra, a literatura e a sociedade. Uma questão desdobra-se em várias, nem sempre sendo possível abarcá-las com a profundidade esperada. Lançamos questões e incômodos, que talvez causem certo desconforto. Mas o desconforto, como dissemos, é sempre político. Por colocar em pauta tais políticas, juntamente com a ideia do desconforto que sentimos, nos posicionamos para pensar o efeito da autoria feminina diante da "literatura feminina". O cânone, fortemente alimentado e incentivado por várias culturas, acaba por assumir um papel importante para essa análise se considerarmos os critérios para sua formação, em que se destacam autores homens.

Não se espera com este trabalho criar uma batalha com a literatura canônica. tendo em vista que não haveria de fato uma vitória a ser conquistada. O cânone certamente trouxe grandes contribuições tanto para o espaço acadêmico quanto para o literário. Se hoje decidíssemos “abandonar” algumas obras para estudar outras, estas novas acabariam por criar um novo cânone, num ciclo vicioso. O nosso ponto é: precisa-se discutir por que algumas obras, principalmente as de autoria feminina, que foram o nosso foco durante a dissertação, acabam sendo menos exploradas e ocupando menos espaço nas prateleiras. Além de dedicar um tempo para essa reflexão, acreditamos que é de grande importância considerar que esses textos podem desempenhar uma função política.

Temos a consciência de que para muitos, essas políticas que tentamos demarcar não são tão evidentes assim, justamente por isso trouxemos uma breve agenda literária de autoria feminina japonesa, a fim de ter um olhar mais amplo para o caminhar da mulher japonesa e sua produção literária. Como pôde ser visto no começo, a mulher era o Sol. Surge a figura de Amaterasu como a deusa que podemos interpretar como a representante do Japão. Podemos encontrar a marca do sol no país no próprio nome em japonês, 日本 (*nihon*). Uma das leituras do primeiro *kanji* (日) é justamente essa, sol. A junção dos dois cria a leitura *nihon* (popularmente mais usada) e *nippon* (mais oficial e burocrático) e nos traz a ideia de “origem do Sol”. Ressaltamos que, de acordo com a mitologia japonesa, a figura do imperador é descendente direto da deusa Amaterasu. Em seguida, temos as grandes produções literárias da

corte, mundialmente lidas até hoje, base para inúmeras pesquisas e traduções. Há, de certa forma, um período de ouro para a autoria feminina no Japão, mesmo que o espaço ocupado por essas mulheres ainda fosse privilegiado economicamente. Pouco depois, isso desaparece.

Nossa maior preocupação com o período medieval japonês, demarcado como o período Edo, é de que este assume um caráter da tradição. Logo, ao nos depararmos com autores nacionalistas, até mesmos saudosos de um tempo que ficara para trás, muitos dos elementos “tradicionalistas” resgatados por eles acabam sendo desse recorte histórico. Jun’ichiro Tanizaki é um destes casos. Mesmo que o autor tenha contribuído de forma exímia para a dita modernização da literatura, ainda pairava em seu texto uma sombra do tradicionalismo que silenciou as mulheres. É com esse pensamento que tomamos a postura de criticar a representação de muitas personagens femininas nas obras desses autores que seguiram na busca de resgatar a paisagem do passado.

Chegando ao período “moderno” japonês, notamos que surge a retaliação. Os movimentos de mulheres<sup>139</sup> ganham maior proporção. A economia e a organização do país mudam, fazendo com que o mercado de trabalho passasse a aceitar cada vez mais a presença das mulheres. É nesse contexto que grandes autoras ganham maior espaço e que a feminista Hiratsuka Raichô se faz presente. Com grande contribuição para as mulheres japonesas, tanto no espaço social quanto literário, decidimos nos apoiar na sua frase de efeito “no começo a mulher era o sol” para discutir e analisar a questão do divino em *Cobras e Piercings*. Poderíamos certamente transitar por várias outras deidades femininas japonesas, mas Lui deixou claro que o Sol a incomodava, até que na última frase da obra este assume todo o cenário. “Os raios de sol intensos me forçaram a comprimir ligeiramente os olhos.” (KANEHARA, 2007, p. 124).

Lui, a protagonista do texto, nos atinge de várias formas diferentes. No começo, há uma sensação de admiração, em seguida nos surge até mesmo um conflito de julgamento. Ela é manipulável? Está carente? Ou seria o nosso conservadorismo que nos faz pensar dessa forma? A pessoa que somos hoje não tomaria as mesmas atitudes que a jovem, certamente o medo seria um sentimento frequente. Não seria essa uma forma política que o texto nos oferece? A nossa aposta é de que as políticas que destacamos no texto não se esgotem, extrapolando o texto e atingindo a vida do leitor. Embora tenhamos discutido com maior cuidado e dedicação sobre as pessoas mais jovens e adolescentes, ainda é preciso refletir sobre

---

<sup>139</sup> Note, aqui utilizamos a expressão movimento de mulheres, justamente porque muitas não tinham consciência dos movimentos feministas ou não se identificavam como tais. Isso não diminui os trabalhos e contribuições realizadas por essas ativistas.

o adulto que somos hoje e quem nós fomos quando éramos jovens. Talvez esse seja um dos vários papéis de Lui: mostrar que estamos nos tornando alguém que ainda não conhecemos tão bem. Se estamos em constante transformação, por que deveria ela estar tão convicta de suas ações? Por que não poderia ser influenciada por outros que ela admira?

Nesse intuito de tentar compreender o outro, assim como nós mesmos, buscamos sentido na dor que se faz tão presente. Dor esta que se anuncia como prazer sexual, mas alcança um limiar de sofrimento que vai além da nossa compreensão. Enquanto Lui é amordaçada, asfixiada e brutalmente penetrada, o prazer é marcado e anunciado. Mas ao tatuar o kirin e o dragão em suas costas, notamos que há medo e dor manifestados de forma sutil. Não tatuar os olhos nos seres mitológicos, para impedi-los de ganhar vida, talvez seja uma metáfora sobre tampar os próprios olhos para as violências que está constantemente sofrendo. Não entendemos essa fuga como uma forma de covardia, pelo contrário! O medo da personagem está acompanhado de uma coragem que é trabalhada a longo prazo, até que ela esteja pronta para lidar com os males que a envolvem e para encarar este mundo que não é capaz de fugir do sol, por mais que tente.

Até então, a pesquisa se organizou para refletir sobre os seguintes pontos importantes: o feminino, modificação corporal, desconforto, dor e masoquismo. Em uma tentativa de construir uma união entre estes, nos aproximamos de algumas propostas da teoria queer e do ativismo freak, pois sentimos a necessidade de compreender que as políticas que defendemos até agora vão além das questões de gênero. O feminino entrou como um grande eixo para que pudéssemos tratar outras temáticas, já que estamos trabalhando com uma obra de autoria feminina e com uma protagonista mulher. Toda a narrativa é feita por Lui, acompanhamos em todas as páginas os seus pensamentos e ponto de vista. E através dela que vemos o processo de modificação corporal, que nos faz refletir sobre o que é anunciado através desses corpos. Nossa primeira leitura indicava que os corpos de Lui, Shiba e Ama atuavam como um outro texto dentro de *Cobras e Piercings*, cada um retratando a sua trajetória como nômades deste mundo. Lui sofria assédio sexual, tendo que esconder o seu cabelo para trabalhar, sendo chamada de patricinha por sua aparência, e tendo seu corpo feminino condicionado a várias violências, tanto simbólicas quanto físicas. O corpo de Shiba também nos oferece outra história, com algumas cicatrizes em sua pele, que nos permitem imaginar sobre como elas foram marcadas. Não obstante, há ainda o seu Kirin, que registra o fim da vida de um grande tatuador que ateou fogo em si próprio. Quanto ao corpo de Ama, lembramos que no momento da perícia, verifica-se que ele foi torturado, estuprado e queimado com cigarros e incenso.

Mesmo sem vida, há uma narrativa sendo transmitida por essa pele, tanto que Lui reage a ela quando vê o pacote de incenso *musk* de Shiba e suspeita que ele tenha sido o assassino. Deste modo, gostamos de pensar como cada corpo é um universo. Cada pequeno detalhe nele nos conta algo e é preciso estar aberto para realizar essa leitura.

Não precisamos nos apegar tanto ao sofrimento, por mais que esse tenha sido um tema recorrente nas nossas análises. Os corpos modificados contam muito mais do que os traumas sofridos, há também a resistência e a criação de novas possibilidades de vida. Hoje sentimos esperança com esses corpos. Entendemos que não é necessário sofrer para que nós, os freaks e queers, possamos alcançar a felicidade. Indispensável é encontrar novos textos e promover maior diálogo sobre as nossas comunidades. Com isso em mente, unimos a proposta do desconforto, que julgamos tão importante para a análise do texto. Sentir e causar o desconforto torna-se uma proposta política que é alcançada em *Cobras e Piercings*. Há várias oportunidades de sentir esse incômodo, como pelos temas abordados ou pelas cenas agressivas.

A dor e o masoquismo poderiam ter sido mais explorados. É muito difícil lidar com a dor do outro. Por mais que tenhamos passado por situações semelhantes, não somos capazes de transferir essas sensações para os nossos corpos de forma igual. Pensar em *Cobras e Piercings* foi uma tarefa árdua. O nosso primeiro desafio foi encontrar uma forma de dialogar com a análise do feminino, enquanto homem. Em muitos momentos questionamos: “poderíamos estar falando e nos posicionando dessa forma?”. Acreditamos que a resposta se dê justamente por meio da crítica literária, de tratar o texto como um objeto e ir a fundo em suas questões. De todo modo, buscamos ao máximo resgatar teorias e análises cunhadas por mulheres, a fim de aprender também com elas. Talvez essa seja a maior política que a pesquisa desenvolveu: aproveitar nosso espaço para expandir as discussões que nem sempre acabam chegando no nosso público alvo.

Embora em alguns momentos tenha parecido que julgamos as decisões e comportamentos de Lui, podemos afirmar que aprendemos muito com essa personagem. A sua desilusão com a vida nos fez repensar sobre as nossas próprias escolhas, inclusive sobre a nossa abordagem. Reconhecer que a protagonista tem defeitos, os quais às vezes nos deixam com certo desapontamento, permite reconhecê-la como humana. Que identificação é essa, se não nos encontrarmos aos poucos dentro da narrativa, como se alguns momentos estivéssemos lendo os nossos próprios pensamentos? Assim como Lui, somos formados por um aglomerado

de defeitos e estamos em constante reconstrução da nossa identidade. Certamente, a pessoa que iniciou essa pesquisa hoje já não é mais a mesma. E que bom!

Ainda estamos analisando e buscando meios de inserir cada vez mais a obra no currículo dos nossos alunos, na expectativa - ou talvez esperança? - de que eles também se sintam representados e compreendidos por essa personagem que iniciou o processo de bifurcação lingual e terminou com os seus olhos tentando escapar dos raios do sol. Que eles possam discutir e reconhecer outras formas de romance que escapem de um final feliz. Nem só de finais felizes somos formados, mas é importante tomar consciência, assim como Lui, que nós somos os responsáveis por narrar a nossa jornada. A responsabilidade é nossa, não daqueles que estão distantes e não nos olham de frente.

## Referências Bibliográficas

AMARO, Bébio. **A Brief Look at Women's Diaries in the Edo Period**. 2018. Disponível em: <https://www.freedomofthestreets.org/blog/2018/1/28/a-brief-look-at-womens-diaries-in-the-edo-period>. Acesso em: 18 fev. 2021

AHMED, Sara. **The Cultural Politics of Emotion**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014

ANGEL, T. **Manifesto Freak**. 2015. Disponível em: <http://www.frrrkguys.com.br/manifesto-freak/>. Acesso em: 18 fev. 2021.

AOTO, Solange Yumi. **Shisei: a metamorfose através da tatuagem - tradução e análise**. 2014. [8], 67 f., il. Monografia (Licenciatura em Língua e Literatura Japonesa)—Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

ASHBY, Janet. **New Akutagawa winners offer hope**. Japan Times Online. 2004, Disponível em < <https://www.japantimes.co.jp/culture/2004/03/04/books/new-akutagawa-winners-offer-hope/#.XPB1yIhKhPa> >. Acesso em: 30 de maio, 2019.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATCHELOR, John. **The Ainu and their Folk-lore**. Religious Tract Society, 1901.

BOLEN, Jean Shinoda. **As deusas e a mulher: nova psicologia das mulheres**. São Paulo, Paulinas, 1984.

BOSSEN, Laurel; GATES, Hill. **Questions About Footbinding**. Bound Feet, Young Hands, [S.L.], p. 1-23, 25 jan. 2017. Stanford University Press. <http://dx.doi.org/10.2307/j.ctvqsdshq.5>.



BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade**; tradução Renato Aguiar. – 2ªed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. – (Sujeito e História)

CONFÚCIO. **Os Analectos**. Porto Alegre: L&PM, 2012.

DELEUZE, Gilles. Parnet. Claire. **Diálogos**. Tradução Eloisa A. Ribeiro. São Paulo, SP: Editora Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. **Sacher-Masoch: o frio e o cruel**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

DINITTO, Rachel. **Between literature and subculture**: Kanehara Hitomi, media commodification and the desire for agency in post-bubble Japan. *Japan Forum*, v.23, n.4, 2011, p. 453–470

FAZENDO GÊNERO - DESAFIOS ATUAIS DOS FEMINISMOS, 10., 2013, Florianópolis. **Corpo espartilhado e corpo libertado: Os debates sobre a abolição do espartilho no New York Times durante a década de 1890**. Florianópolis: Anais Eletrônicos, 2013. Disponível em:

[http://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1388074315\\_ARQUIVO\\_AnnaClaudiaFernandes.pdf](http://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1388074315_ARQUIVO_AnnaClaudiaFernandes.pdf). Acesso em: 18 fev. 2021.

FERREIRA, Cláudio Augusto. **Personagens folclóricos, deuses, fantasmas e História extraordinária de Yotsuya em Tôkaidô: o sobrenatural na cultura japonesa**. 2014. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. doi:10.11606/D.8.2014.tde-06012015-180330.

FERREIRA, Ermelinda. **Metáfora animal: a representação do outro na literatura**. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [S. l.], n. 26, p. 119–135, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9082>. Acesso em: 11 mai. 2021.

GONÇALVES, Ricardo Mário. **A introdução do Budismo no Japão**. Estudos Japoneses, [S. l.], v. 8, p. 53-60, 1988. DOI: 10.11606/issn.2447-7125.v8i0p53-60. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/142813>. Acesso em: 11 maio. 2021.

GRIFFIS, William Elliot. **Education in Japan: Female Education**. The Connecticut School Journal, vol. 4, no. 5, 1874, pp. 106–108. JSTOR. Disponível em: [www.jstor.org/stable/44648817](http://www.jstor.org/stable/44648817). Acesso em: 18 fev. 2021.

GREGORI, Maria Filomena. **Relações de violência e erotismo**. Cad. Pagu, Campinas, n. 20, p. 87-120, 2003. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-83332003000100003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332003000100003&lng=en&nrm=iso)>. <https://doi.org/10.1590/S0104-83332003000100003>. Acesso em: 30 mar. 2021.

HAGINO, Rika. **Considerações sobre a obra Nigorie (Eseada de águas turvas) e sua autora Higuchi Ichiyô (1872 - 1896)**. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. doi:10.11606/D.8.2007.tde-18122007-111344 Acesso em: 2020-07-02.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A. 2000. 102 p.

HOLLOWAY, David. **Gender, Body, and Disappointment in Kanehara Hitomi's Fiction**. Japanese Language and Literature, v.50, n.1, 2016, p. 75–103

ISOTANI, Mina. **A Representação do feminino: a construção identitária da mulher japonesa moderna**. 2016. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016. doi: 10.11606/T.8.2016.tde-08042016-130910. Acesso em: 2021-07-14

KANEHARA, Hitomi. **Serpenti e piercing**. Tradução: Alessandro Clementi. Itália: Fazi, 2005

KANEHARA, Hitomi. **Cobras e Piercings**. Tradução: Jefferson José Teixeira. Rio de Janeiro - RJ: Geração Editorial, 2007

KANEHARA, Hitomi. 蛇にピアス. Tóquio, Shûeisha, 2004.

KING, Emerald Louise. **More than skin deep**: masochism in Japanese women's writing 1960-2005. 2012. Tese de Doutorado. University of Tasmania. Acesso em: 15 jul. 2021.

LE BRETON, David. **Sinais de identidade**. Tatuagens, piercings e outras marcas corporais. Lisboa: Miosótis, 2004.

LONG, Margherita. **This Perversion Called Love**: Reading Tanizaki, Feminist Theory, and Freud. [s. l.]: Stanford University Press, 2009. ISBN 9780804772518. Disponível em: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat07259a&AN=unb.EBC483438&lang=pt-br&site=eds-live>. Acesso em: 12 maio. 2021.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. 3. ed. rev. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. Livro Digital

NAKAGAWA, Hisayasu. 2008. **Introdução à cultura japonesa**. Ensaio de antropologia recíproca. Martins Fontes

NYE, Joseph. **Bound to Lead**: The Changing Nature of American Power. New York: Basic Books, 1991. 307p.

ORGADO, Gisele Tyba Mayrink Redondo. **LITERATURA TRADUZIDA DE MURASAKI SHIKIBU**: análise paratextual em genji monogatari. 2014. 229 f. Tese (Doutorado) - Curso de Centro de Comunicação e Expressão Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014. Acesso em: 15 jul. 2021.

PORTARI, Douglas. **Por que os dragões são tão reverenciados na China?** Disponível em: <https://super.abril.com.br/historia/adoraveis-dragoes/>. Acesso em: 18 fev. 2021.

RODRIGUES, José Carlos. **Tabu do corpo**. SciELO-Editora FIOCRUZ, 2006.

SUMEDHO, Ajahn. **As Quatro Nobres Verdade**. Hertfordshire, Amaravati, 2007.

SORTE JUNIOR, Waldemiro Francisco. **A beleza e sensualidade que emana do sadismo e crueldade**: o conto a tatuagem de Tanizaki Jun'ichirô. Estudos Japoneses, [S. l.], n. 38, p. 109-126, 2017. DOI: 10.11606/issn.2447-7125.v0i38p109-126. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/148816>. Acesso em: 12 maio. 2021.

RODRIGUES, Marta Alexandra Fernandes. **O Corpo como Objecto de Marca (s)**: modificações corporais e a procura de significado num território não demarcado. Orientador: Zélia de Macedo Teixeira. 2015. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade Fernando Pessoa, Porto, 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10284/5177>. Acesso em: 15 jul. 2021.

RODRIGUES, Wanderson Tobias. **Vozes de Eriko: uma análise queer sobre kitchen. Hon no Mushi: Estudos Multidisciplinares Japoneses**, Manaus, v. 5, n. 8, p. 138-149, ago. 2020. Disponível em: <https://www.periodicos.ufam.edu.br/index.php/HonNoMushi/article/view/7220>. Acesso em: 18 mar. 2021.

PASTANA, Rafaella Denise Lobo. **Da polaridade à dualidade**: um estudo da obra literária Amor insensato de Jun'ichiro Tanizaki. 2016. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. doi:10.11606/D.8.2016.tde-28112016-104317. Acesso em: 2021-04-23.

SADE, Marquês de. **Os 120 dias de Sodoma ou A escola da libertinagem**. São Paulo: Iluminuras, 2006.

SAKURAI, Célia. **Os japoneses**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2013

SEI, Shonagon. **O Livro do Travesseiro**. Tradução de Geny Wakisaka, Junko Ota, Madalena Cordaro, Lica Hashimoto e Luiza Nana Yoshida. São Paulo: 34, 2013.

SILVA, L. B. B. C. da; NAMEKATA, M. H. O divino nas narrativas Ainu. **Estudos Japoneses**, [S. l.], n. 42, p. 129-143, 2019. DOI: 10.11606/issn.2447-7125.v0i42p129-143. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/172450>. Acesso em: 14 jul. 2021.

SOUZA, Ayanne Larissa Almeida de. As mulheres na literatura - a poesia feminina japonesa: Ono no Komachi e Izumi Shikibu. **Hon no Mushi: ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES JAPONESES**, Manaus, v. 4, n. 6, p. 10-33, set. 2019. Disponível em: <https://www.periodicos.ufam.edu.br/index.php/HonNoMushi/issue/view/284>. Acesso em: 18 fev. 2021.

SOUZA, Paula Lobão Barroso de. **Reflexos atemporais de Ono no Komachi: representações, tradução e intertextualidade**. 2017. 39 f., il. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Língua e Literatura Japonesa)—Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Disponível em: [https://bdm.unb.br/bitstream/10483/18743/1/2017\\_PaulaLobaoBarrosodeSouza.pdf](https://bdm.unb.br/bitstream/10483/18743/1/2017_PaulaLobaoBarrosodeSouza.pdf)

SPRAGUE, April. Writing the irogonomi: Sexual politics, Heian-style. **New Voices**, University of Sydney, v. 5, 2011. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.21159/nv.05.03>. Acesso em: 14 jul. 2021.

STEVENS, Barry. **Não apresse o curso do rio (ele corre sozinho)**. Trad. George Schlesinger. São Paulo: Summus, 1978

SUZUKI, Tae. A escrita japonesa. **Estudos Japoneses**, [S. l.], v. 5, p. 53-61, 1985. DOI: 10.11606/issn.2447-7125.v5i0p53-61. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/142790>. Acesso em: 18 fev. 2021.

THEURER, Jessica. **Trapped in Their Own Rings: padaung women and their fight for traditional freedom**. *International Journal Of Gender & Women'S Studies*, [S.L.], v. 2, n. 4, p.

51-67, 2014. American Research Institute for Policy Development.  
<http://dx.doi.org/10.15640/ijgws.v2n4a3>.

WAKISAKA, G. A poética de Kokin Wakashū. **Estudos Japoneses**, [S. l.], v. 17, p. 55-70, 1997. DOI: 10.11606/issn.2447-7125.v17i0p55-70. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/141699>. Acesso em: 15 jul. 2021.

本はす。皇太子退きて再拜み、巨勢大臣をして賀奉らしめて曰く、公卿百官の人等賀奉らく、陛下清平な  
 る徳を以て天の下を治しめすが故に、爰に白雉有り、西の方より出づ。乃ち是れ陛下千秋萬歳に及至るま  
 で、淨く四方の大八嶋を治めたまひ、公卿百官及び諸百姓等、冀はくは忠誠を罄して勤め事らむ、と。  
 奉賀訖りて再拜みまつる。詔して曰く、<sup>L32</sup> 聖王世に出でて天の下を治す時に、天則ち應へて、其の祥瑞を  
 示す。曩者西の土の君、周の成王の世と漢の明帝の時とに、白雉爰に見ゆ。我が日本國の響田天皇の世に、  
 白鳥宮に棲ふ。大鶴瀾帝の時に、龍馬西に見ゆ。是を以て古より今に迄るまでに、祥瑞時に見れて、以て  
 有徳に應ふること、其の類多し。所謂鳳凰麒麟白雉白鳥、斯くの若き鳥獸、草木に及るまで、苻懸有る  
 は、皆是れ天地の生す所の休き祥、嘉き瑞なり。夫れ明聖の君斯の祥瑞を獲たまふこと、適に其れ宜なり。  
 朕は惟虚薄し。何を以て斯を享けむ。蓋し此れ專扶翼の公卿臣連伴、造國<sup>L32</sup> 造等、各丹誠を盡して制度  
 に奉遵ふに由りて致す所なり。是の故に公卿より始めて百官等に及ぶまで、清白けき意を以て神祇を敬ひ奉  
 り、並びに休き祥を受けて、天の下を榮えしめむ。又詔して曰く、四方の諸國郡等、天の委わ付くるに由り  
 ての故に、朕總臨ねて御寓す。今我が親神祖の知らず、穴戸國の中に、此の嘉き瑞有り。所以に大きに  
 天の下に赦し、元を白雉と改む。仍りて鷹を穴戸の境に放つことを禁め、公卿大夫以下令史に至るま  
 でに賜ふこと各差有り。是に、國司草壁連醜經を褒美めて大山を授け、并せて大きに祿を給ふ。穴戸の  
 三年の調役を復す。夏四月、新羅使を遣して調貢る。<sup>L33</sup> (或る本に云ふ、是の天皇の世、高麗百濟新羅の

## ANEXO B - 「画竜点睛」の故事

梁りょう（南朝...502～557 江南地方にあった王朝）に張ちよう僧繚そうようという名の画家がいました。この画家の絵の技術はすばらしく、当時の梁の武帝は多くの寺院の絵を彼に描かせたと言います。

ある年、武帝は彼に健康（南京の古名）の安楽寺の壁に4匹の金竜を描くよう命じました。承知した画家（張僧繚）はわずか三日間で絵を描き終えました。この絵の中の竜は生き生きとしていてまるで本当に生きている竜のようです。見に来た人々は感嘆の声を挙げ、まるで本物の竜だとほめたたえました。しかし人々が近寄ってよく見ると、これら4匹の竜には目がありません。そこで皆は目を入れてくれるよう画家に頼みました。すると彼は「竜に目玉を入れるのは簡単ですが、しかしそうするとこの竜は壁からとび出して飛んでいってしまいます」と言うのです。

人々は誰もこんな話を信じません。こいつはいい加減なことを言っている、壁に描かれた竜がどうして飛んでなどいくものか。やがて多くの人がこのこいつはうそつきだと言いふらすようになりました。画家はしかたなく「わかった。それでは竜に目を入れよう。ただし4匹の竜のうち2匹だけだ」と皆に約束しました。その約束の日、



寺の壁には大勢の見物人が集まりました。画家はみなの前で筆をとると静かに竜の目を入れます。すると果たして不思議なことが...

彼が2匹目の竜に目を入れたところ、しばらくして空には黒雲が広がり、激しい風が起き、雷鳴がとどろき、稲妻が走ります。そしてその雷鳴の中、目が描かれた2匹の竜が壁を破って起き上がり、牙をむき出し爪を躍らせるようにして天空に飛び去っていったのです。やがて雲は消え、また空は晴れ渡り、人々は茫然として口もきけません。もう一度壁に目をこらすとそこには目玉のない2匹の竜が残っているばかり。あの目の入った竜はどこにもいませんでした。

その後人々はこの伝説に基づいて「**画竜点睛**」（竜を描いて瞳を入れる）という故事成語を作り、話や文章で大事なところにすばらしい一言を入れて要旨を明解にすることを、「**画竜点睛**」とか「**点睛の筆**」と言うようになりました。

## ANEXO C - MANIFESTO FREAK

– Somos freaks!

Nossos corpos e subjetividades são estranhas, esquisitas, abjetas, anormais, monstruosas. Somos os nossos corpos.

– Somos o corpo muito gordo, o muito musculoso, o muito magro, o muito branco, o muito preto, o muito vermelho, o muito amarelo, somos policromias barulhentas. Somos o excesso, somos o exagero que causa distúrbio em sua zona de conforto.

– Somos a mulher vampiro, o enigma, o homem lagarto. Somos o gato que não é macho e nem fêmea e é. Somos a mulher com pênis, o homem com vagina, o menino sem genital, sem nariz, somos as pessoas que não têm gênero. Somos o ruído das normatividades sexuais. Somos o anjo, o demônio, o alien, o cyborg, o xamã. Somos o pássaro, o diamante negro, o tabuleiro, as deusas, os heróis e os vilões das estórias e mitologias. Somos o passado, o presente e o futuro. Somos zumbis, a negra, guerreiras, entidades de chifres, línguas bipartidas e alma serena. Somos quimeras. Somos as cicatrizes dos nossos corpos. Somos os amputados, as cegas bailarinas, os surdos e os mudos eloquentes. Embalamos o mundo em uma cadeira de rodas.

– Somos a lagarta, o casulo, a borboleta e o pó. Somos a metamorfose. Poeiras de estrelas.

– Sabemos que a nossa monstruosidade varia de acordo com o nosso poder financeiro. Quanto menos dinheiro temos, mais monstruosos e abjetos somos. O tamanho da nossa monstruosidade aumenta acompanhando o tamanho da hipocrisia e mau caratismo de quem segue essa linha de raciocínio.

– Alteramos por iniciativa pessoal e, pelas mais diversas motivações, as cores das nossas peles, escleras e as silhuetas dos nossos corpos. Perfuramo-nos e nos permitimos consensualmente ser perfurados. Em nossos corpos inserimos próteses artificiais, removemos partes, criamos relevos, inventamos texturas e novas possibilidades estéticas, místicas e éticas de existência.

– Não há interesse em se preocupar com a harmonia das cores e das formas quando pensamos sobre os nossos corpos. A preocupação está em atender as nossas próprias demandas, necessidades e os nossos anseios, desejos e gostos, baseados naquilo que individualmente

acreditamos e entendemos como belo ou grotesco e a infinitude de todas as possibilidades existentes entre um conceito e outro. Nossos corpos, nossas escolhas.

– Buscamos a harmonia entre a nossa presença e experiência, isto é, a forma que nos colocamos no mundo.

– Não nos preocupamos se o mercado de trabalho vai nos aceitar ou não. A nossa preocupação está em como ainda aceitamos que o mercado de trabalho exclua pessoas baseando-se na vileza dos julgamentos sobre aparência. Julgamentos estes que alimentam, sobretudo, um princípio racista. Caráter não vem impresso do lado de fora do corpo.

– O nosso corpo é uma construção social. O seu também é.

– A modificação corporal é um legado social, cultural, político, artístico, logo, histórico da humanidade. Um patrimônio efêmero, um legado precioso e sagrado.

– A modificação corporal é uma extensão daquilo que você é. Tenha orgulho do que você é. Não permita que ninguém retire o seu orgulho de você.

– Não existe modificação corporal que não seja política. O corpo é político em si. Viver em si é um ato político.

– Não existe corpo vivo que não seja modificado.

– Buscamos compreender e se fazer compreender as modificações corporais reconhecendo as nossas especificidades tupiniquins e latinas. Temos uma vivência rica e complexa que não pode e não deve ser pormenorizada. A nossa história com as modificações corporais é anterior a colonização. A colonização foi responsável pelo extermínio de parte dessa história. A colonização não acabou ainda.

– Recusamos seguir perpetuando noções colonizadas e colonizadoras sobre os nossos corpos. Recusamos seguir perpetuando noções colonizadas e colonizadoras sobre os conhecimentos dos estudos dos corpos.

– Não queremos mais que apenas os doutores e as doutoras teorizem e busquem definições sobre o que somos. Nós queremos contar o que somos, com a nossa própria voz, com a nossa própria escrita, com o nosso próprio silêncio, com o nosso próprio corpo.

– A Teoria Freak deverá ser escrita pelas próprias pessoas freaks. A Teoria Freak deverá ser contada, principalmente, pelas próprias pessoas freaks. E, então somente, na ausência destas

ou na total impossibilidade da presença destas, é que precisaremos de alguém que fale por nós. Reivindicamos a nossa presença, recusamos o confinamento da nossa existência nas sombras e nos bueiros.

– Assumimos e nos levantamos contra a normatividade e a domesticação da vida. Não somos corpos dóceis. Nós queremos dançar ao som da destruição da normatividade compulsória.

– Não aceitamos que a família, a igreja, a ciência ou, tão pouco, o Estado diga-nos o que podemos fazer com os nossos corpos. Não precisamos de um selo de aprovação ou etiqueta de autenticidade de nenhuma instituição para existirmos, já somos uma realidade. Não estamos pedindo permissão para existir, estamos dizendo em alto e bom som que já estamos aqui e buscamos uma coexistência pacífica.

– Não precisamos pedir autorização para sermos quem somos, assim, dispensamos a noção patriarcal, violenta, controladora e autoritária de ter que pedir permissão e comprovar que somos o que somos – para então, somente depois de que alguém que não nós, diga que somos – para que a nossa existência tenha validade e dignidade. Nós já somos uma realidade. A nossa existência não só tem validade como está plena em legitimidade. Exigimos dignidade!

– Não existe dignidade sem autonomia sobre o próprio corpo.

– Toda ofensa feita sobre a nossa estética só expõe a sua falta de ética sobre a plenitude da vida.

– A biologia diz que sem diversidade não haveria vida. A cultura diz que sem diversidade não haveria vida. Nós dizemos que sem diversidade não haveria vida.

– Entendemos que compomos uma minoria. Entendemos que, assim como as chamadas minorias, sofremos opressão e parte de um processo de exclusão social e segregação espacial. Por isso e com a plena consciência do sistema violento que vivemos é que endossamos os discursos e lutas contra a misoginia, o machismo, o elitismo, o sexismo, a gordofobia, o racismo, o capacitismo, o etarismo, as LGBTQIfobias, a xenofobia e etc. Conclamamos e alertamos também da importância da conscientização sobre a luta contra o especismo. Nós, seres humanos, não estamos no topo de absolutamente nada. Não nos superestimemos.

– Lutemos contra o autoritarismo, a injustiça, a opressão e o controle dos corpos, mesmo que isso implique levantes contra as próprias pessoas da comunidade da modificação corporal. O

discurso dominante é poderoso, o dinheiro é poderoso e corrompe, o poder é poderoso, corrompe e é vicioso.

– Não permitiremos que aconteça assimilação daquilo que somos. Nem por imposição econômica, nem por imposição familiar, nem por imposição religiosa, nem por imposição do Estado, nem por você e nem por ninguém. Só seremos invisíveis – e podemos sê-lo – quando então quisermos. Nós escolhemos!

– Ser invisível é resistência contra um aparato institucional estatal violento, autoritário e opressor. Se for preciso ser invisível para que a nossa existência não seja exterminada e apagada, assim o seremos. Repetindo: ser invisível deve ser uma escolha nossa e não uma imposição de outrem.

– Não queremos atender os interesses de uma vida normativa, pois não acreditamos nesse modelo fabricado e enlatado. A normatividade é uma ilusão violenta que fizeram você acreditar que é a única verdade possível.

– Não existe uma única realidade possível.

– Não existe um único modelo de corpo possível.

– Não existe uma única possibilidade de felicidade possível.

– Não existe um único caminho. Nunca existiu e nem nunca existirá. Se for preciso caminhar na terra, caminharemos. Se for preciso caminhar na água, caminharemos. Se for preciso aprender a voar, aprenderemos. Adaptação, evolução, revolução.